ЮРІЙ ІЛЛЄНКО

ПАРАДИГМА КІНО

Це зібрання текстів з приводу кіно первісно було лекція
в режисерській майстер
Через те, що студенти відвідували лекції вкрай рід
мені довелося знайти слуха
який би регулярно не втікав від ме
Таким слухняним слухачем став мій восьмирічний син Анд
(якого я тоді водив до школ
По дорозі, повз Володимирський собор, оперний театр, Зол
Ворота, кожного дня по півгодини ми з Андрієм розвивали яку
одну з те
Ще в шість років Андрій твердо заявив про свій намір ста
кінорежисером. У вісім він написав перших три сценарії, роман, зн
три відеофільми, записав альбом у стилі *хеві* мета
Ця книга по праву присвячується йом
Маючи такого адресата, а де в чому і співавтор
я змушений був адаптувати викладання складних пита
до рівня школяра другого, а з часом — третього клас
Проте текст через це ставав кращи
Ще одн
оскільки спудеї, як я вже казав, відвідували лекц
коли їм заманеть
(усіх разом я бачив лише на вступних іспитах
то я змушений був розробити таку систему викладання предмета
щоби будь-які три лекції у будь-якій комбінації, на які випадко
потрапляв студент, створювали б парадигматичну повно
розгортання картини
Так побудована і ця книга
Її можна читати, починаючи з будь-якого розділу
перескакувати вперед, зазирати в кінець, кидати, не дочитавш
речення до кінця, повертатися знов у прочитане напередодн
переглянути навкіс другу або третю частини, кому і як прийдеться
до душі, як заманеться

Можна не читати взагалі

Можна лише носити її під пахвою протягом навчання в інституті

Вона своє зробить

Принаймні, побачивши її в руках студента, я автоматично поставл
йому залік з теорії кінорежисури

Проте цей текст не претендує ні на відкриття, ані на закриття теми лишеробить спробу висловити, артикулювати її. Якби не заважала мова, може, я зробив би досконалу річ. Але «межі моєї мови означають межі мого світу (Л.Вітгенштайн), а головне — «те, що **може** бути показане, **не може** бутисказане (той же самий Вітгенштайн, що, до речі, вчився в одному класі гімназії з Адольфом Шікльгрубером, більш відомим як Гітлер).

Теорія кіно. Господь Бог. All rights reserved.

ЮРІЙ ІЛЛЄНКО

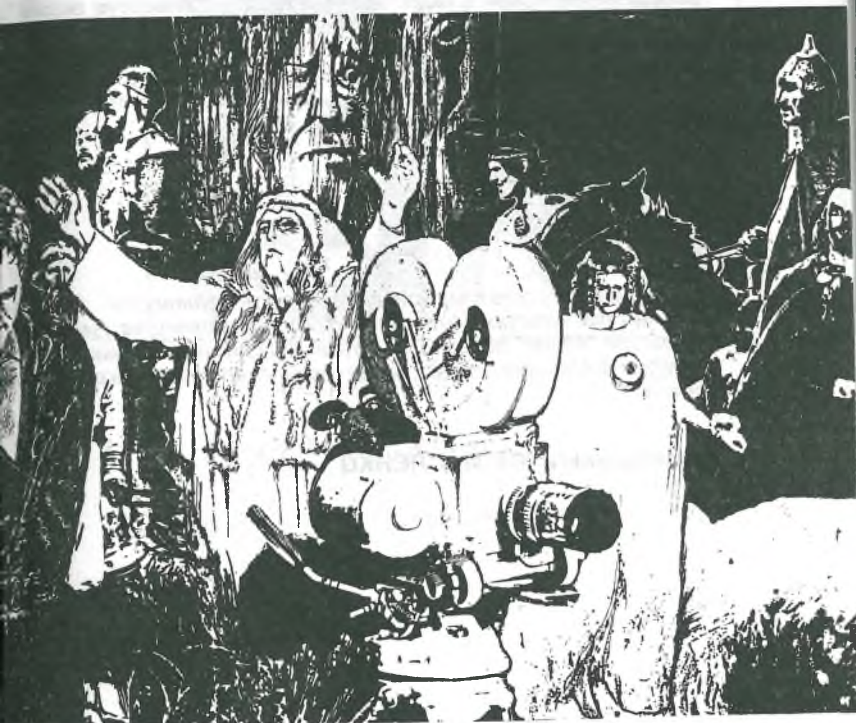
ПАРАДИГМА КІНО

ЮРІЙ
ІЛЛЄНКО

ПАРАДИГМА КІНО

Київ Абрис 1999

ЮРІЙ ІЛЛЄНКО
ПАРАДИГМА КІНО



Київ Абрис 1999

ББК 85.37
І-44

Ілленко Ю.Г.

І-44 Парадигма кіно. — К.: "Абрис", 1999. — 416 с.—Укр.,рос.

Нема людини в світі, яка не знає, що таке кіно. Проте нема і людин яка б могла стверджувати, що вона знає, що таке кіно, в чому поляг кінофеномен. Юрій Ілленко шукає відповідь на це питання всією свое творчістю. На цей раз перед вами не фільм, а текст—своєрідний філь про кіно у форматі книги. Перша частина — "Кредо" — обгрунтуванням художнього образу на основі аналізу початку "Кни Буття" Біблії про акт світотворення,—це гносеологія та онтолог художнього образу в мистецтві, зокрема в кіно. Частина друга "Міражі мов" — є переведенням метафоричного вислову "мова кіно" операційну систему, це семіологічне (і детективне водноча дослідження мов кіно в кадрі. Частина третя — "Універсум екрана" розкриває протиріччя і феноменальні можливості кінорежисури я ремесла та мистецтва. І остання частина — "Алгоритм прірви" — алгоритмом створення кінофільму як художнього твору, побудовани на унікальному досвіді автора — режисера, оператора, актор сценариста, художника та продюсера.

ISBN 966-531-076-3 ББК 85.3

Це видання стало можливим завдяки фінансовій підтрим Міністерства культури і мистецтв України, Видавництва гуманітарн літератури "Абрис" та двох моїх друзів: Володимира Богдашевського інженера з Мюнхена і Вірко Балея —композитора і диригента з Лас Вегаса.

Режисер книги **ЮРІЙ ІЛЛЄНКО**

ISBN 966-531-076-3

Кадр 87(а) — Вечірнє світло

…лено!
12.10.67

Нерухоме обличчя — рухомі руки.
Ритм шхоманки.
В кінці — статика абсол

ПАРАДИГМА КІНО — ЗМІСТ

Частина друга. МІРАЖІ МОВ

And over Petro's sinful

Частина перша

КРЕДО

(від лат. — credo — вірю)
символ віри, основи світогляду, переконань

"Через те, що багато-хто бралися складати оповість про справи, які сталися між нами, які нам ті розповіли, хто спочатку були самовидцями й слугами С л о в а , тому й я, все від першої хвилі докладно розвідавши, забажав описати за порядком для тебе, високодостойний Теофіле, щоб пізнав ти істоту науки, якої навчився".

Євангелія від Луки, передмова.

"Митець не розуміє природи творчості, а критик ніколи не зможе пояснити твору мистецтва".

Гумбольдт

Нічого не скажеш, круто.

Єдине, в чому я вагався, — де саме вмістити максиму Гумбольдта, на початку, як аксіому марноти зусиль розкриття таємниці творчості та як перше речення розвідок тієї самої таємниці, чи в кінці дослідження, вже як остаточний висновок, як закон неінтелігібельності творчого акту, тобто такого, що не осягається лише розумом.

Нема ані простору, ані часу

“Все може трапитись... Нема ані простору, ані часу... Реальність лише хитка основа, на якій уява тче своє химерне мереживо...”

Ці слова Стрінберга лунають у фільмі Бергмана “Фанні та Олександр” — химерне мереживо думки, яке ніби у подвійній експозиції, на моєму екрані уяви, мерехтливо висвічує водночас постаті двох скандинавських чаклунів, які, ніби віддзеркалюючи один одного, проходять один крізь одного, залишаючи по собі моє збентежене захоплення і мій німий запит: “Як воно зроблено?”

І напливає на скандинавський пейзаж такий же напружено стриманий північноруський краєвид картиною М.В.Нестерова, а в її синьо-ялинковому вечірньому просторі — огорнуті недоторканно чистим присмерковим світлом, постаті двох інших світочів розуму — богослова Сергія Булгакова та Отця Павла Флоренського. Вони також тчуть неквапливу бесіду.

Говорить Панотець Павло:

“Вся культура може бути витлумачена як діяльність організації простору. В одному випадку — це простір наших життєвих відносин, і тоді відповідна діяльність називається технікою. В інших випадках цей простір є простором уявним, помислена модель дійсності, а дійсність його організації називається наукою та філософією. Нарешті, третій розряд випадків лежить *між* першими двома. Простір або простори його наочні, як простір техніки. І не припускають життєвого втручання — як простір науки й філософії. *Організація таких просторів називається мистецтвом”*[1].

Хода Булгакова легка й неквaплива, як і його відповідь:

“Якщо не забувати, що єдино припустима для нас можливість полягає в тому, що всесвіт створено з нічого в розумінні *укону*, і тому першим, основним і суттєвим актом творіння було втілити його *меоном...* Це перевтілення укону в меон є створенням загальної матерії тварності... У цьому головному й граничному акті творіння ми маємо справу з повною неосяжністю, бо *зрозуміти*, яким чином в уконі виникає меон, — неможливо. Тут знову край для розуміння... Твар не може осягнути своє власне сотворіння, воно назавжди лишається загадкою, чудом, таємницею, але ...”[2]

Вони йдуть геть, їхні голоси та кроки стихають за краєм буття, у непроглядній пітьмі, що зазирає нам в душу своїми порожніми очима, і ніхто й ніколи не дізнається кінцевих сакральних слів тієї розмови.

Сповнена вечірнього спокою картина.

Сповнені смутку мудреці, які щойно визнали, що мистецтво не припускає життєвого втручання, тобто розумоосягнення, визнали край, граничність тварної свідомості.

Дивна річ: чим більше я занурююсь у те полотно Нестерова, тим міцнішає в мені переконання, що оті двоє, відсторонені від мене серпанком вечірньої зорі, якимось чином спокійно й легко *переходять ту заповітну межу;* і що саме цей момент істини відображено на картині.

Більше того, сам художник, сам Нестеров створив це полотно завдяки тому, що і йому було дано перетнути ту межу разом із ними.

Ще хвилина — і мене охоплює солодкий біль, бо я відчуваю серцем, що і я, разом з митцем, разом з тими двома з тихого полотна, долаю ту межу.

Відразу мені відбирає слова та відбирає розум — не те, що я стаю дурнем, зовсім ні. Мені непотрібні слова й ніби непотрібен і розум, я сповнююсь іншим просвітлінням, залучаюся до якогось іншого джерела *знання,* ніж мій розум; мій розум не зникає, ні, це зовсім інший стан: це так, ніби коли ти здоровий, то не відчуваєш свого серця.

Я не відчуваю більше надсадного рипіння свого розуму, він не чадить, не перегрівається, не белькотить невлучно собі самому незрозумілі слова.

Сидить тихо.
Не заважає мені й іншим.

Як перед Творцем, так і перед Митцем завжди стоїть одна й та сама проблема — організація простору: чи то втілення укону в меон, чи то втілення часу в простір.

З чого організується простір у кіно?

Якщо й питати у когось, то краще в того, хто не злукавить у відповідь, бо приніс себе самого в жертву кіно.

Андрій Тарковський, кінорежисер-філософ: “КІНО НАСАМПЕРЕД Є ЗАКАРБОВАНИМ ЧАСОМ”[3].

Так промовляє кожен кадр кожного з семи його фільмів. Варто прислухатись: може, воно й так; принаймні воно так у кінематографі самого Андрія.

А.Ф.Лосєв за першою любов'ю — скрипаль, за другою — астроном, а за третьою — філософ, який розумів музику як «філософське *одкровення,* а філософію як музичний ентузіазм», вважав, що «музика не є мистецтвом простору та помислених образів, це мистецтво часу само по собі, тобто чистого становлення, а в подальшому і структури цього становлення».

А Талмуд мовить загадково й незаперечно: “Сновидіння є своїм власним виконанням”.

Дивертисмент перед екраном

Відомо, що Мнемозина, Богиня Пам'яті, яка керувала часом в апараті Зевса, народила від Зевса дев'ятеро дочок, усіма знаних Муз. Щодо десятої, Музи Кіно, то про неї нічого не було відомо аж до XX століття, коли вона випірнула з небуття й запанувала серед своїх славетних сестер.

Сестри й досі крутять носом, не хочуть визнавати її, бо кажуть, що мати Мнемозина буцімто нагуляли молодшу з Аполлоном і переховувала їхню посестру від грізних очей Зевса аж до кінця XIX століття, до появи братів Люм'єрів, яким і віддала свою улюбленицю в найми.

Проте це не більш ніж плітки.

Єдине, що підтверджується напевне, — це те, що кожне мистецтво має Музу, крім мистецтва Кіно.

Кіно ж — ніби сирітка, підкидьок, байстрюк. Проте відомо, що ласкаве телятко двох маток ссе, так і з кіно вийшло. Жодна з дев'яти Муз не обминула його своєю цицею.

Хоча й тинявся байстрюк по ярмарках усе своє дитинство (а народився — жах ! — просто за стійкою бару), хоча й не проходив вишкіл за університетською партою, хоча, бува, й перебивався з хліба на квас у наймах (у самого Леніна кріпачив за "важнейшее из искусств"), все ж таки в люди вибився... Зі срібла їсть, з кришталю п'є, під Золотою Гілкою займається сексом з першими красунями світу...

Нарешті й тато знайшлися — сам Аполлон Мусагет визнали привселюдно своє батьківство.

Батько є, а неньки — катма!

Мабуть, ще й досі боїться Зевса.

Нема, то й нема... Так уже судилося... Чи варто згадувати...

Та й батько мовчать — з ким нагуляли знайду, а може, й самі не пам'ятають.

Кіно, до речі, виникло, коли вже інші мистецтва досягли й слави, й авторитету, коли вже постаріли, коли за їхніми плечима вже стояли Єгипетські Піраміди, Тадж-Махал та Софія Київська, вже зникали за обріями Король Лір, Дон Кіхот, Кобзар та рубльовська "Трійця", вже ледь жевріло Дантове "Пекло", вже закотилася зоря сліпого Гомера, вже відгриміли бетховенська Апасіоната та вагнерівські Валькірії, — годі було й сподіватися, що його, неофіта, приймуть у те непідступне коло ледь живих безсмертних.

Та й за які такі заслуги?

За "Политого поливальника" чи за "Гру в карти"?

З часом кіно, хоча й неохоче, все ж таки визнали мистецтвом, із застереженням, що воно є особливим, синтетичним, тобто таким, що не має власного відокремленого художнього образу і, головне, — єдиного творця (автора) кінематографічного образу, бо образ синтетичний.

Ось як трактує це московський "**Энциклопедический** КИНО **словарь**" 1986 року: *«Виникнення кіномистецтва стало закономірним етапом в історії художньої культури людства. Маючи властивості "зримої літератури", "рухомого живопису", "кольорової музики", кіномистецтво відповідало потребі в синтетичній формі творчості, що розширює експресивний потенціал образної виразності та підсилюючий суспільний резонанс художньої діяльності. Вбираючи драматургічні, мовні, живописно-пластичні, музичні елементи, гру акторів, кінематограф не дублює і не підміняє літературу, театр, живопис, музику, а переробляє їхній досвід відповідно до особливостей екранної творчості".*

Навіть натяку нема на окремість кіномистецтва як мистецького виду.

Одне слово — байстрюк, усе життя безбатченко!

Зрима література, рухомий живопис, можна сюди додати ще й класичне визначення — "фабрика снів"... Красиво, але лише фікція,

метафора, підсвідоме уникнення понятійного визначення кіно як окремого мистецтва.

Чиїй потребі в *синтетичній формі творчості* відповідає кіно? І в який спосіб? І чи є взагалі така потреба? І що то є: "особливості екранної творчості"?

Чи не занадто питань як для такої дурнуватої відповіді.

В американському **"Complete FILM dictionary"** 1987 року кіно пощастило більше. Цей словник "*розглядає кіно як відокремлену художню форму, яка досліджується в таких напрямах, як: (1) відміна кіно від драми, літератури та образотворчого мистецтва; (2) основа природи зображальних засобів — що є кіно як таке (що є феноменом кіно) та що саме маємо на екрані; (3) техніка створення кінофільму (монтаж, позиція камери, рух камери, освітлення); (4) природа різноманітних компонентів у кіно та їхній внесок у єдність кінотвору (а саме: характери (ролі), декорації, дія, колір, звук); (5) кінематографічний простір і час та їх взаємини з реальним простором і часом; (6) жанри кіно; (7) кіно і суспільство; (8) природа різних видів кіно та їхня окремість*".

"Відокремлена художня форма" — це вже краще, ніж "рухомий живопис", бо ще менш зрозуміле, але по суті те ж саме.

Це підсвідоме уникнення визначення суті. Мені можуть слушно зауважити, що словники не є теоретичними дослідженнями, то чи варто посилатися на них. Варто, бо саме в таких популярних виданнях і відбивається узагальнене ставлення до проблеми як фахівців-теоретиків, так і практиків виробництва. Митців, здається, це не обходить, бо їм, митцям, досить і того клопоту, що вони митці. ("Мистецтво в маси — гроші в каси" — улюблена пісенька митців.)

Е.Ренану в книзі "Життя Ісуса" належить спостереження, що Синагога — це не тільки Талмуд, "Синагога була багата на правила, надзвичайно вдало сформульовані, що складали свого роду розхожу літературу прислів'їв".

Кіно також має силу-силенну таких правил, видобутих емпіриками-першопрохідцями зі строкатої практики кіно, правил,

які стали також «ходячою» енциклопедією, що передається як вірус тільки при безпосередньому контакті на знімальних майданчиках і сформульована у різного роду довідниках, словниках та підручниках, як до речі й ходяча література іудейських емпіриків, теж зібрана у невеликій книзі під назвою "Пірке Аббот". Але як ходяча література не відмінила Талмуд, так і фольклор знімальних майданчиків не відміняє теорію кіно.

Крім числених довідників є, на щастя, ще й Зігфрід Кракауер з його євангелієм "Природа фільму. Реабілітація фізичної реальності".

Є Астрюк з його "Камерою-пером", базенівська "Онтологія кінообразу", "Неравнодушная природа" Ейзенштейна, нарешті "Мова кіно" М.Мартена, "Семіотика кіно" Ю.Лотмана.

Є Абель Ганс, який вважає кіно не менш ніж "церквою світла, літургією майбутнього".

Теоретичні шедеври завжди небезпечніші, ніж довідники, бо не залишають ані найменшого шансу для сумніву.

У кіно теорій майже стільки, скільки й фільмів, які торували стежки для цих теорій.

Ці теорії є здебільшого фрагментарними описами емпіричного досвіду практиків; і вони (ці теорії):

— разом з доробком усього світового кіно;

— разом з суворими діагнозами та рецептами практикуючих у божевільнях (студіях) та холерних бараках (кінотеатрах) критиків;

— разом зі звітами з анатомічних театрів, де академіки-теоретики муміфікують задубілі колоди класики або, якщо пощастить, розтинають свіжопреставлені трупи шедеврів авангарду;

— разом з анекдотами знімальних майданчиків;

— разом з заклятим безглуздям здорового глузду кіноділків;

— разом із уседозволеністю та розхристаністю інтуїтивного шарварку геніїв;

— разом з куховарськими програмами кіношкіл — весь цей столітній мотлох і є, без сумніву, безцінною парадигмою кіно, що забезпечує повноцінну онтологічну наявність кіно як мистецтва та діяльності.

Проте теорія кіно як система вірогідних знань про виникнення, становлення та існування художнього образу в матеріалі кіно в чистому образному вигляді існує вже дуже давно.

Неймовірно, але сформульована й викладена вона була вже за тисячоліття до "Прибуття поїзда" братів Люм'єрів, коли ще ні поїздом, ані кіном і не пахло.

Записано на першій сторінці **"Старого Заповіту" Біблії у "Книзі Буття"**.

Хоча суттєвий момент додано значно пізніше у четвертій Євангелії — **"Євангелії від Іоанна"**.

Перші 24 вірші (а може — кадри) **"Книги Буття"** описують світотворення.

Це опис творчого акту Творця — Деміурга.

У двадцяти чотирьох віршах закодована теорія творчості взагалі (ну і кіно зокрема, за умови, що кіно — творчість).

Теорія творчості — це зміст даного тексту.

А за формою — це літературний твір.

Мистецький твір.

Перше, що впадає в око, що послання тих двадцяти чотирьох віршів закодоване. Сприйняття мистецького послання можливе лише за умов володіння кодом, який було застосовано при створенні цього твору.

Що це за код?

Це код системи виду мистецтв.

Системний код ("С-код").

Кожен вид мистецтв — хореографія, поезія, музика чи живопис — кодують свої послання певною знаковою системою. Це правила і форма гри.

Ніхто не зіграє шахову партію за кодом преферансу. Ніхто не сприйме симфонію, використовуючи код живопису.

Лише в кодовій системі відбувається твір. При зміні системного коду можна отримати твори різних видів мистецтв, відображаючи одну й ту саму ідею.

Це перший базовий висновок при спробі наблизитися до розкриття таємниці творчості в тих 24 віршах із "Книги Буття".

Мистецтво — це код.

Системний код не вигадка, не сваволя аналітика, не примха теоретика-недоучки (маю на увазі себе), "С-код" базується і природно випливає з самої системності нашого сенсорного апарату. Ми сприймаємо світ через системні органи чуттів: зоровий образ через здатність ока сприймати коливання хвиль світла; коливання звукової хвилі — сприймає слуховий апарат; чутливі кінчики нервів спроможні сприймати світ в системі дотиків.

П'ять різних мовних систем (п'ять системних кодів) створюють нам більш-менш вірогідну подобу світу. Поза цими системами світ чуттєво не сприймається.

У мистецтва та в чуттєвих органів спільна логічна форма кодування. Визнавши, що біблійний текст належить мистецтву, зокрема поезії, відчуваємо, що його "непряме говоріння" породжене ще якимись умовами, ще якимось правилом чи законом.

Насиченість алюзіями, метафоричністю, яскрава образність та символічність, узагальненість колізій підштовхують нас до визнання за текстом дуже специфічного вживання виражальних та зображальних засобів, осібної поетики.

Це все ознаки ще одного засобу організації структури твору — жанрової форми.

У даному випадку маємо **жанр притчі**.

Тому й сприйняття біблійного послання відбувається відповідно до законів **жанру**.

Жанр організує не лише форму твору, а й форму сприйняття.

Якщо так, то почнемо з повагою до притчевої форми з структурного аналізу тексту.

Слід пам'ятати, що текст настільки досконалий, що в ньому нема нічого зайвого, випадкового або не навантаженого. Не лише слова, а й їхній порядок, ритм, навіть паузи, крапки та коми виносять на поверхню змісту дивовижні таємниці істини.

Складність, навіть біда, в тому, що втрачено (може й назавжди) первинний зміст майже всіх слів у тих 24 віршах, бо ентропія часу і змісту незворотна.

Ті Змісти залишились у Тих Часах назавжди.

Через це й текст настільки ж досконалий, наскільки й недосконалий. Навіть назва першої книги в українській (та й російській) традиції звучить як "Книга Буття", хоча має бездоганну назву "Генезис" (від грецького — породжую, створюю).

Ми можемо лише зробити спробу пробитися до того першозмісту, спробу реставрації первісних значень, спромогтися дешифрувати коди, з пильністю вдивляючись у мовчазні чи лукаві слова через збільшувальне скло свого часу.

Самотужки таку брилу мені з місця не зрушити. Тому я починаю велике Talk-Show і запрошую до участі в ньому найбільших розумників усіх часів і народів... А саме:

Апостола Луку,
Григорія Сковороду,
Платона,
Гумбольдта,
Й.В.Гете,
Стрінберга,
Бергмана,
М.В. Нестерова,
С.Булгакова,
Панотця Павла Флоренського,
О.Ф.Лосєва,
Е.Ренана,
Зігфріда Кракауера,
Є. Астрюка,
А.Базена,
Сергія Йосиповича Ейзенштейна,
Сергія Йосиповича Параджанова,
М.Мартена,
Ю.Лотмана,
Абеля Ганса,
Євангеліста Іоанна,
А.Дж.Тойнбі,

Ф.Шіллера,
Ф.М.Достоєвського,
Даниїла Андрєєва,
Альберта Швейцера,
В.Руднєва,
Кенето Сіндо,
Анджея Вайду,
П'єра Паоло Пазоліні,
Мікеланджело Антоніоні,
Федеріко Фелліні,
Франсуа Трюффо,
Ж.Л.Годдара,
Луїса Бюнюеля,
Акіру Куросаву,
Теодороса Ангелополуса,
Еміла Кустуріцу,
Мішеля Фуко,
Лейбніца,
К.Юнга,
Данте,
А.Бергсона,
Р.Барта,
Бютора,
Є.Ноймана,
Леонардо да Вінчі,
Шопенгауера,
Крісто Янчева,
Марка Ротко,
Павла-Савла,
Ніцше,
Шестова,
Тейяр де Шардена,
Б.П.Вишеславцева,
Гуссерля,
Мікеланджело,
Анрі Берсона,
Паскаля,
Декарта,
Святого Августина,
Андрія Арсенійовича Тарковського.

Коли Господь Бог до Адама привів... (2.19.) всю польову звірину і все птаство небесне, Бог забажав **побачити,** як той їх кликатиме.

Уявіть собі, не почути забажав, а саме — побачити.

Побачити можливо лише очима — те, що має вигляд, бо хіба ж можна побачити те, що говориться?

Або Бог уміє бачити світ у якийсь інакший спосіб.

Бачити невидиме. Чути не мовлене.

Спробуємо й ми побачити те, що запаковано в тексті першої глави. Фрагмент за фрагментом. Крок за кроком. Порошину по порошині.

Читаємо в Іоанна:

Споконвіку було Слово, а Слово в Бога було, і Бог було Слово.

У першій книзі Мойсеєвій "Книзі Буття":

1.3. І сказав Бог: "Хай станеться світло!" І сталося світло. 1.4. І побачив Бог світло, що добре воно, — і Бог відділив світло від темряви. 1.5. І Бог назвав світло: "День", а темряву назвав : "Ніч". І був вечір, і був ранок, — день перший. 1.6. І сказав Бог: " Нехай станеться твердь посеред води, і нехай відділяє вона між водою й водою." 1.7. І Бог твердь учинив і відділив воду, що під твердю вона, і воду, що над твердю вона. І сталося так. 1.8. І назвав Бог твердь "Небо". І був вечір, і був ранок — день другий.1.9. І сказав Бог: "Нехай збереться вода з-попід неба до місця одного, і нехай суходіл стане видний". І сталося так. 1.10. І назвав Бог суходіл: "Земля", а місце зібрання вод назвав: "Море". І Бог побачив, що добре воно.

1.1. **"Споконвіку було Слово".** Непевно світить первинний зміст через словесне катрання, зношене та перелицьоване при

кожнім перекладі з мертвих на живі та з живих у напівмертві мови.

А.Дж.Тойнбі пише в "Осягненні історії": "грецькі тексти іудейського та християнського вчення були врятовані лише релігійними переконаннями, що ці чудернацькі взірці ***аттичного койне*** з арамейською смагою суть прямі речення Бога Живого. (Грецькі мови свого місця й часу, так звані "койне", пізніше взагалі вважалися "аттичними пуристами", непридатними для читання, і тому не заслуговували на те, щоб їх переписували.)"[4].

Торохкотливий струк-оболонка ЛОГОС докотився до нас, але вже порожній від первісного насіння. А було, за свідченням тих, хто стояв від початку, не "слово" у розумінні "глагол"; не "дієслово" навіть; було щось інше в тому **Logos,** що віщувало не у слові, не у вербальному втіленні, бо вже мало божественне втілення. Слово Логос означало другу іпостась Святої Трійці — Сина Божого, правічно бувшеє з Вітцем і втілене в його Образі.

Над перекладом цього слова сушили голови багато мудреців, серед них і такий авторитет як, Фауст:

"Вначале было Слово." С первых строк
Загадка. Так ли понял я намек?
Ведь я так высоко не ставлю слова,
Чтоб думать, что оно всему основа.
"Вначале Мысль была." Вот перевод!
Он ближе этот стих переведет.
Подумаю, однако, чтобы сразу
Не погубить работы первой фразой.
Могла ли мысль в сознанье жизнь вдохнуть?
"Была вначале Сила". Вот в чем суть.
Но после небольшого колебанья
Я отклоняю это толкованье.
Я был опять, как вижу, с толку сбит.
"Вначале было Дело" - стих гласит"[5].

Доктор Фауст так і не зупинився на якомусь одному трактуванні — і мав рацію.

Спробуємо придивитися й ми.

Скоріш за все спочатку була *мисль, думка, ідея* (від грецького ***idea*** — початок, ейдос за Платоном), *концепція, основа, першообраз; духовний першопочаток,* що становить суть та першооснову всіх речей. І не в слові, і не в зорових втіленнях, а не визначуваний категоріями розуму праобраз-концепція.

Спочатку був першообраз, праобраз як віщування, передбачення, задум майбутнього твору.

"У кожному творі мистецтва, великому й малому і навіть зовсім малому, все зводиться до концепції..." — це вже свідчення самого Гете. Якщо й вірити комусь в теорії мистецтв, то, як на мене, краще вже тому, хто сотворив Фауста, ніж Фаусту.

У Платона є міркування: "Бог створює архетип (начальну ідею — ейдос) столу, столяр — подібність (подобу) столу".

Треба зауважити — не образ столу (образ створює деміург), а подобу, бо подобу може створити й ремісник.

Тобто ***подоба*** і ***образ*** зовсім не одне й те саме.

Первинні ейдоси речей, за Платоном, відбиті творцем-деміургом у вічності, яка не має ані часового, ані просторового виміру, і стають доступними людині у фізичному стані речей при переході їх у просторово-часовий вимір.

На знімальний майданчик виходить Майстер

1.2. "Бог було Слово". Чуєте? Ідея, першообраз, не відокремлені від носія, від того, в кому вона (ідея) міститься, тобто автора, деміурга; тільки в ньому, тільки через нього й існує спроможність до втілення. Тому і Бог (Деміург), — бо несе в собі і можливість реалізації

ідеї, і передчуття алгоритму майбутнього творіння, і спроможність до творіння; і Деміург — бо творить із себе, за образом і подобою своєю.

Синкретичність, нероздільність ідеї та автора.

Творчий акт як самореалізація, самовтілення.

Самодостатність автора в творі (у цьому нема сумніву, коли автором є Бог, але ж людина, особистість створена за образом і подобою Бога і тому, гіпотетично, несе в собі єдиноприродні з божеством здібності щодо творчості) — в цьому її абсолютна цінність; що ж до відносної її цінності, то це вже залежить від обдарування особистості та її власних зусиль бути на рівні свого таланту.

Не має значення — велика чи мала, геніальна чи пересічна, але у творі особистість завжди самодостатня, бо творить із себе і через себе.

Тому й твори вражаюче різні: хтось один створив Бога, хтось інший — скажімо, Термінатора. Проте обидва були самодостатні в своєму творенні.

Вже античність, за свідченням О.Ф.Лосєва в "Истории античной эстетики", визнає деміургічність творчості: "Самий творчий початок усієї творчої світобудови трактується у Платона, як відомо, за допомогою фізично-виробничого терміну "деміург", тобто "майстер».

Все Світло дорівнюється ВсеСвіту

1.3. "І сказав Бог: "Хай станеться світло!" І сталося світло.1.4. "І побачив Бог світло, що добре воно, — і Бог відділив світло від темряви". Впадає в око ніби логічна помилка — як можна побачити світло, коли воно ще не відокремлене від темряви, воно ще фізично не існувало як відокремлена субстанція. Як можна було дати позитивну оцінку світлу, коли лише темрява була у безодні. Сказано, що спершу світло сталося, і Бог побачив світло, а вже потім відділив його (світло) від темряви.

Тут немає помилки, бо описано (у віршах 1.3. та 1.4.) не процес механічного відокремлення світла від темряви, а значно суттєвіший момент творчості — **о с я я н н я.**

Якщо так, то опис процесу бездоганний: непевне передчуття і мотивація акту (І сказав Бог...); достатньо вмотивоване визначення мети (Хай станеться...); осяяння, натхненне інтуїтивне відчуття майбутнього творіння, бачення внутрішнім зором цілісності майбутнього можливого образу в праобразі, об'явлення, одкровення праобразу (І сталося світло...); і далі — оцінка як обов'язковий, нормативний момент (самореалізація через вибір) становлення художнього образу (і побачив Бог, що добре воно...).

Негативна оцінка припиняє подальше становлення саме цього праобразу, саме цієї ідеї або напрямку розробки ідеї, процес повертається до попереднього етапу — непевного передчуття.

Позитивна оцінка, або реалізація свободи вибору, відкриває можливі напрямки подальшого становлення образу.

Кожного разу, створюючи чи то світло, чи то риб, чи то звірину, Бог робить оцінку, що "добре воно", і ніякої іншої. Лише у кінці своєї праці із задоволенням підкреслює (1.31.): "вельми добре". Бог не каже, що воно корисне або безсоромне, що воно гнітюче або огидне, велике чи мале — тобто він не зводить оцінку ні до моралі, ні до знання.

Оцінку звільнено від зацікавленості почуттів та розуму.

Це суто естетична оцінка.

Бог напевне знає, що якби він домішав в цю оцінку розуму або почуттів, то відразу постав би засновником усіх формалістичних збочень у творчості. (Хоча можливості таких збочень він не скасував; мабуть, він прихильно ставиться до формалізму, хоча ніколи й не афішував цього.)

Оцінка Бога завжди стримана, він вживає категорію "добре", а не "прекрасно". В той же час божественне "добре", мабуть, вище за людське "прекрасно" — немає сумніву, що йдеться про красу.

"*Краса,* — за словами Ф.Шіллера, — *це другий творець (создатель — рос.) світу. І тільки шляхом краси можливе досягнення свободи*". "*Краса врятує світ!*" — ще більше максималізує тезу Федір Достоєвський.

Але Шіллер уже схаменувся: "*Зловживання прекрасним та зазіхання уяви на законодавчу владу там, де воно має лише виконавчу, заподіяло так багато шкоди у житті (особливо у мистецтві), що було б далеко не безкорисним визначити межі застосування художніх форм*". Межі вже ним самим названі: виконавча влада — або смак. Саме у сфері естетичного містяться імпульси до творчості. Безліч свідчень можна навести про те, що інтуїтивне осяяння в художній і навіть у науковій галузях цілком спираються на естетичну оцінку.

Краса — в сакральній креативній природі людини.

Суть краси — гра. Краса — це гра в досконалість, у гармонію. "*Людина грає лише тоді, коли вона у повному значенні слова людина (Бог?), а вона буває сповна людиною лише тоді, коли грає*" (знову Ф.Шіллер).

Насмілюсь додати: коли веде божественну гру, коли творить.

Те скупе божеське "добре" (фактично "так" чи "ні") повністю розташовує творчість в естетичному просторі, відсікає будь-яке намагання різних посіпак перевести творчість у простір моралізаторства, ідеології, просвітництва та будь-якої іншої заангажованості. Виведення твору з естетичного простору автоматично позбавляє твір (точніше, в цьому випадку — продукт) мистецького статусу.

Божественна уява

(Уява завжди божественна)

1.6. "І сказав Бог: "Нехай станеться..." те-то й те-то. Поки ще все гіпотетично, поки ще все намір, хоча вже у вигляді, як кажуть інженери, технічного завдання, тобто стадії уявного втілення...

Чому уявного?

Що то є уявне втілення?

Уявне втілення — не тільки дуже важлива стадія становлення художнього образу, воно нормативне, без нього нема подальшого руху. Деміург-митець програє в своїй уяві можливі варіанти майбутнього втілення в матеріалі свого твору мовою того чи іншого мистецтва. Ніби приміряє ***ейдос*** до можливостей матеріалу втілення, шукає йому місце в просторі-часі. Таке уявне втілення відбивається і далі на різних проміжних стадіях становлення образу — в ескізах, кресленнях, лібрето, партитурах, сценаріях.

Але спершу уява творить у власній свідомості.

Про уявну стадію акту творення в першій главі "Книги Буття" свідчить постійний рефрен, з якого починається майже кожен вірш: **"Хай станеться світло...", "Нехай станеться твердь....", "Нехай збереться вода з-попід неба...", "Нехай земля вродить...", "Нехай будуть світила на тверді небесній...", "Нехай видасть земля живу душу..."**

Владний, наказовий , тобто імперативний, спосіб усіх цих "Нехай буде! Нехай станеться!" — промовисто свідчить про **намір** Деміурга, а не про результат творчої праці, лише про уявне наближення до втілення в матеріалі.

Це божественна уява, фантазійний ескіз Всесвіту.

Омріюване світотворення.

Уява, як і пам'ять, — поза часом та простором. (Це два трансцендентні подарунки Бога. Вони завжди з нами, як і його постійна підтримка нашого відчайдушного борсання у вирі просторово-часової ополонки свідомості.)

Вслухайтесь: у-**явлення**... тобто існування у формі **явлення** внутрішньому зору. Уявне втілення шукає себе і починає оперувати майбутнім матеріалом втілення.

Більше того, вибір матеріалу втілення ніби відкриває шлюз нестримному потоку уяви. Бо саме матеріал втілення визначає вид мистецтва, в якому відбудеться втілення.

Якщо обрано за матеріал втілення, скажімо, мармур, то, ясна річ, це буде скульптура, якщо слово — то майбутній твір проросте в літературу, *якщо світло — то кіно*, якщо звук — вийде музика.

Неймовірно, але матеріалом втілення для свого ЛОГОСУ Бог обирає СВІТЛО.

Невже це було кіно?

НайПерший кіносеанс у Всесвіті

Невже ще й досі триває той перший кіносеанс, а ми все ще й досі у захваті не можемо відірватися від того видовища, радіємо, плачемо й регочемо над тим ПРАфільмом?

Світлом Бог *видобуває* з хаосу "темряви над безоднею" і, як променем прожектора на театрі, *виокремлює* з моторошної порожнечі дзеркала сцени "твердь посеред води".

Твердь, сотворену зі світла.

Скульптор Іван Кавалерідзе казав про кінорежисера Івана Кавалерідзе: "Світло мій різець".

Світлом зі світла побудовано Всесвіт.

(Навіть етимологія українського слова "світ" говорить про те, з якого матеріалу його явлено, — зі "світла".)

ПраКіно

Власне, саме цей момент вражає кінематографіста найбільше на самому початку "Книги Буття": "Хай буде світло!" — бо саме з цієї команди починається будь-яка

кінозйомка, зйомка кожного кадру. "Світло!" — скільки разів у житті мені самому доводилось давати той наказ. "Хай буде світло! Камера! Почали!" Хіба це не вводить нас у метафоричну теорію мистецтв, і зокрема кіно, бо з усіх мистецтв лише кіно оперує світлом як матеріалом та інструментом втілення. Світло є матеріалом виявлення, втілення в багатовимірному просторі-часі фізичної реальності та кодування тієї фізичної реальності в двомірну площину екрана.

Осяяння

"**...І сказав Бог**" — з цього моменту починається зміна стану творення, початок іншої стадії відносно "**споконвіку було Слово**" "**Слово в Бога було**".

Поставимо в ряд: споконвіку було слово — слово в Бога було — і сказав Бог ...

Відчувається рух, аж колеса риплять. Ніби проживаються три послідовних моменти: осяяння, споглядання, уявлення.

Український переклад з давньогебрейської або з аттичного койне — "**споконвіку**" — гірше відображає зміст стану речей, ніж "**спочатку**", або російський переклад "**в начале**".

"Споконвіку" означає тривалий, продовжений, пролонгований стан, тоді як "в начале", "спочатку" означає стан раптовий дискретний, одноразовий, такий, що має свій власний окремий момент у часі, тобто мить зачину, початку.

Спочатку — це починаймо танцювати від пічки.

Спочатку — це момент осяяння.

У зачині "Спочатку було Слово" — відображено, може найбільшу таємницю творчості — осяяння.

Осяяння міститься в миттєвому внутрішньому акті, який відбувається поза волею суб'єкта і, здавалось би, без усвідомлено

попередньої підготовки, хоча, без сумніву, така підготовка триває все життя і вбирає в себе не тільки власний, набутий досвід особистості, так звану апперцепцію, а й генетичну пам'ять поколінь, скориговану культурним контекстом буття.

Процес відбувається за порогом свідомості, а його наслідки, його результативна форма — осяяння — є проривом підсвідомого у свідомість — потужний енергетичний протуберанець. Змістом його є переживання, — не розчленованої ні на які поняття чи зорові образи або слова — самої ідеї, праобразу, концепції.

"Слово в Бога було..." — це наступна стадія — споглядання, дивування; коли вражена, приголомшена, зачарована й перенасичена звільненою енергією свідомість напружено вживається, зосереджено вдивляється (від слова "диво"), дивується з того, що напливає в коло свідомості; момент, коли свідомість ніби запрошує фантазію для пошуку уявних форм, у яких можливо було б відбити, адекватно втілити осяяння, але марно — слова занадто обмежені, зорові образи занадто конкретні, поняття занадто вузькі, щоб схопити той вибух праобразу в осянні.

"Наслідок осяяння продовжує зберігатися в глибині. Зберігатися не як спомин, а як щось живе і пережите, з глибини підіймаються ніби у світло свідомості образи, ідеї, рухи матерії, концепції, ще більше лишається їх у глибині, але особистість знає, що ніяка концепція ніколи не зможе охопити й вичерпати цього космосу, який ледь відкрився йому" — цей протокольний текст, цей дивний документ, цей стенографічний запис процесу належить Даниїлу Андрєєву, поету й теософу, який у лабораторно чистих умовах багаторічного ув'язнення в тюремній камері-одиночці дослідив за своїм власним досвідом творчий процес.

"Картина, що створюється таким чином, подібна до полотна, на якому прояснені окремі фігури та, можливо, їхня загальна композиція, але інші фігури туманні, деяка відстань між ними нічим не заповнена; інші частини фону, або аксесуари, відсутні взагалі.

Виникає потреба з'ясування невиразних зв'язків, заповнення залишених порожнин. Процес вступає в третю стадію, найбільш невільну від особистих і розумових чинників. Тому ясно, що саме на цій стадії осмислення трапляються найбільші помилки, неточні привнесення, занадто суб'єктивні трактування. Розум довго не може впоратися з цим, намагаючись створити дедалі нові й нові конструкції, які мали б згармонізувати протиріччя тих ідей і розтлумачити образи. Головна вада міститься в неминуче спотворюючому втручанні розуму (здорового глузду). Зовсім позбутися цієї вади, мабуть, взагалі неможливо"[6].

Тому що розумові категорії понять оперують в іншому просторі-часі, ніж образні категорії осяяння.

Вибір матеріалу втілення майбутнього твору є засобом осмислення і опанування праобразу.

Осмислення починається в уявній матеріалізації ідеї, праобразу.

Цей момент дуже важливий, варто його прожити повною мірою, продумати до логічного кінця ще раз.

Залежно від матеріалу, що обирається, можливі різні шляхи осмислення: якщо автор бере слово як матеріал втілення, то ідея шукатиме свого втілення в літературному образі; коли камінь, глину чи бронзу — то рух осмислення-втілення буде спрямовано на пошук пластичних рішень.

Світло, як матеріал втілення-осмислення, почне торувати довгий, карколомно складний шлях до кінематографічного образу.

Про уявну стадію при сотворінні світу чи попереднє уявне втілення свідчить дивний, інакше як уявою ніяк непоясненний і невиправданий повтор у розповіді про створення землі.

Історія ніби розповідається двічі, з протиріччями, іноді суттєвими.

Схоже, ніби Бог, перш ніж почати чорну роботу втілення ідеї, ніби приміряючись до тієї роботи, уявив її собі у слові ("І сказав Бог..."), виклав у вигляді лібрето, у вигляді тез.

Але для кого?

Кому?

Відповідь може бути лише одна: для себе самого.

Хіба самому Господу Богу потрібен сценарій?

Невже для Бога є таємницею кінцевий результат його творчого акту? Безумовно, ні!

Виходить, що уявна стадія втілення — не примха і не зайвий, побіжний наслідок творчого процесу, не нікчемний дороговказ і не помилкове тимчасове відхилення від торованого шляху до мети.

Якщо воно (лібрето) знадобилося Богу, то для чого, в чому його користь, яка його функція?

Ідея (праобраз) при втіленні проходить драматичним шляхом пошуку адекватного в матеріалі обраного мистецтва. Повнота праобразу відразу наштовхується на неспроможність свідомості описати мовою, відобразити повноту праобразу в уяві.

Починається відчайдушний пошук адекватних праобразу виражальних засобів мови. Раціональний аналіз співвідношення повноти праобразу і мовних можливостей втілення призводить до визнання неминучих втрат відправної ідеї (задуму) при втіленні через конечну обмеженість будь-яких виконавчих структур.

Намагання відтворити невловиму неосяжність трансцендентного ейдосу, або, простіше — праобразу, кінцевою обмеженістю інструментальних реалій породжує трагічні втрати повноти праобразу, його досконалості. Очевидність збіднення праобразу провокує в амбітній свідомості творця пошук інших засобів для збереження найбільшої повноти ідеї.

Уява намагається описати зникаючий в уявному матеріалі праобраз іншими мовами, доступними свідомості.

Це вимушене відтворення в уяві творця зникаючого праобразу, відчайдушне (муки творчості) змагання з безсиллям мов свідомості приносить неочікувані плоди — праобраз закріплюється в системі натяків, наближень до нього з різних

точок зору, спроб ухопити його мовами-посередниками (поки що не мовою матеріалу втілення) — як блимаюча, пульсуюча ціль, як завдання.

Фантазія спокушає варіантами, розум констатує втрати, здоровий глузд обирає найменше зло — праобраз переміщуєтьс в ціль, яка є такою самою трансцендентністю, як і осяяння.

Система попереднього кодування (лібрето, задум) не відтворює на цій стадії образ, а вказує шляхи для досягнення мети і втримує повноту образу в інтуїції.

Цей процес відбувається не в абстрактному просторі-часі, а в дуже конкретній свідомості Деміурга, в яку він просочується з підсвідомості осяяною праобразом ідеєю.

Уявна стадія — це стадія транзиту образу через свідомість, а сценарій — то лише проїзні документи, митна декларація, товарні накладні, квитанції акцизних зборів, чеки податкових оплат та страхові поліси на вантаж, що прямує до станції "Кадр".

Ясна річ, що ці папірці не є самим товаром, проте вони дають досить повну картину про його сутність, до того ж без них на станції призначення товар отримати неможливо.

Зачатий у недосяжному для втручання цинічного раціо просторі підсвідомості, виштовхнутий у жорстокий, смертельно небезпечний для нього світ понятійної категорійності, тобто раціональної свідомості, образ, якщо не загине відразу, має занадто мало шансів вижити.

Єдиний порятунок для **Образу** (персони нон грата у раціональній свідомості) — виставити замість себе дублера — **Подобу**, що є своєю в дошку персоною в цьому світі.

Подоба може змінювати свій вигляд, грим, обсяг, одяг, поведінку, статус, проте впевнено пройде через весь операційний період створення, щоб кінець кінцем, у меті, в закінченому творі нарешті помінятися місцями з **Образом**.

Лібрето, сценарій, розкадровка, мізансцена — все це мінливі обличчя **Подоби**.

Скрипторій — перша сценарна майстерня

(Скрипторій — майстерня західноєвропейських монастирів, де писалися книги)

Перша глава "Книги Буття" від вірша 1.4. "**І Бог відділив світло від темряви....**" до вірша 2.3. другої глави повторена з певними варіаціями в главі другій.

Так, у віршах 1.26. та 1.27. записано: "**І сказав Бог: "Створімо людину за образом Нашим, за подобою Нашою, і хай панують...**" (*множина. — Ю.І.*) **...над усею землею...**", "**...І Бог на Свій образ людину створив, на образ Божий її Він створив, як чоловіка та жінку створив їх**".

А в другій главі у вірші 2.7. записано: "**І створив Господь Бог людину** (*одну. — Ю.І.*) **з пороху земного. І дихання життя вдихнув у ніздрі її, — і стала людина живою душею**".

То що, Бог двічі створював людину?

Невже було два дублі?

Ні.

У першому випадку (вірш 1.26.) дієслово "**створімо**" (наказовий спосіб) відверто вказує на намір, на планування, на проект, на сценарій майбутньої операції, запланованої дії.

Слід зауважити, що первісний намір (сценарій) дещо змінився. Спершу Бог збирався створити (вірш 1.27.) відразу двох, пару — "**як чоловіка та жінку...**"

Коли дійшло до діла, Господь вніс суттєві зміни в план, створює спершу лише чоловіка.

У намірі (сценарії) не було навіть і гадки про матеріал, з якого буде створено людей. Було окреслено лише параметри майбутнього створіння: "**За образом Нашим, за подобою Нашою...**"

Втілення вже конкретизоване в матеріалі: "**...з пороху земного...**"

Вибір матеріалу втілення був зумовлений далекоглядними намірами Бога; Бог ще до створення людини вже виплекав свою

останню фразу, що він скаже людині при вигнанні її з раю (вірш 3.19.): **"У поті свойого лиця ти їстимеш хліб, аж поки не вернешся в землю, бо з неї ти взятий. Бо ти порох, — і до пороху вернешся".**

Людина — по-давньоєврейськи — adam, а земля — adamah червона земля — глина.

Якщо не було двох спроб створення людини, двох дублів одного кадру, то що може означати таке майже дослівне повторення текстів?

Лише те, що перший фрагмент був записом наміру для акту сотворіння людини, а другий — описом уже самого сотворіння. Такий момент уявного втілення твору (як би ми його не називали — задум, план, лібрето, сценарій) неусувний в процесі становлення образу.

Одухотворення

У процедурах створення людини (а значить, і будь-якого твору) зафіксовано один дивовижний акт. Акт, якого не було і не могло бути в Божому сценарії, бо ця процедура відноситься не до параметрів твору, а до діяльності творця, до процесу реалізації задуму, до творчості.

Більше того, вона є, очевидно, головною ознакою, що відрізняє творчий акт від ремісницького.

Після того, як уже було створено з червоної землі Подобу Бога — першу людину, Образ Бога в тій Подобі Бога було наділено одухотворенням.

Одухотворення, без всякого сумніву — єдиний метод реалізації таланту (дару Божого) творця, сакральний метод мистецтва (режисури), форма і засіб становлення образу і нарешті, головна ознака творчості взагалі.

Дійсно, читаємо: **2.7. "І створив** (уформував — vajjicer — євр.) **Господь Бог людину з пороху земного. І дихання життя**

(віддих — nismat — євр.) **вдихнув у ніздрі її, — і стала людина живою душею".**

Акт творіння завершено, твір стався в єдності Образу і Подоби.

Буття Образу можливе лише у вищій формі буття — як життя духу. У вірші (2.7.) починає діяти третя іпостась Трійці (дві вже були задіяні раніше: Бог Отець і Логос) — Дух Святий.

О.Ф.Лосєв в "Історії античної естетики" намагається "*...з'ясувати саме найменування третьої іпостасі в тій тринітарній системі, тобто "Дух Святий". При чому тут дух? Отже, під духом завжди розуміють сукупність вищих розумових побудов та відповідне втілення їх в людині... Справа в тому, що "дух" по-грецьки визначається як "пневма". Але пневма первинно вказує на дихання. Дихання, віддих в античності розумілося, як живе та органічне, як символ організму живого або символ життя взагалі. Тому при співставленні породжуючої нерозчленованості та породженої змістовної структури невідворотно постає потреба в тому безперервному суцільному становленні, яке тільки й може об'єднати все розчленоване та нерозчленоване в єдиний живий організм цілісного життя*"[7].

Бо, дійсно, без цього третього — Духу — маємо дуалізм цілого і частини. Напрошується висновок, що ціле без частини — одне, а розчленовані частини цілого — зовсім інше.

"*Оскільки породжуюче ціле породжує з себе всі свої окремі моменти і всю їхню суму, то воно повинно бути вихідним моментом для охоплюючого всю триєдність цілком континуального становлення. Континуальне, тобто суцільне, безперервне становлення цілого забезпечує для того цілого вічно творче життя*"[8].

Якщо перша іпостась є вихідним початком, суцільним і нерозчленованим, що проявляє себе як породжуюче лоно, друга іпостась — породженою розчленованістю і структурою, то третя є те, що поєднує їх і надає їм безперервного життя — дух.

Хоч круть-верть, хоч верть-круть, а висновок з біблійської тези лише один: творчість постає лише як духовна діяльність.

Поза духовністю, лише в межах логічної організації структур, існування художнього образу неможливе.

Таїна Сьомого Дня

День Сьомий входить у процедуру творення світу, бо описаний у тій процедурі як сьомий день творіння. Проте Бог не поворухнув навіть пальцем у той день, щоб щось додати до вже сотворенного.

2.3. "І поблагословив Бог день сьомий, і його освятив..."

Сьомий День творіння — то дивовижний день. Найбільш загадковий день.

В Сьомий День нам доведеться повертатися ще не раз у пошуках відповіді на такі запитання:

"Чому Господь серед усіх днів **поблагословив** лише день сьомий?

Чому Господь навіть **освятив** сьомий день, хоча в той день він нічого нібито і не створив?"

Схоже, що в Дні Сьомому відбулася найбільша містерія творіння, яку чомусь Господь не схотів зробити наочною, а зробив з того велику таємницю.

Чи означає це, що творчість складається з процедур очевидних, раціональних і процедур сакральних, прихованих, таких, що не можуть бути очевидними?

Все ще Сьомий День

2.2. "І скінчив Бог дня сьомого працю Свою, яку Він чинив. І Він відпочив у дні сьомім від усієї праці Своєї, яку був чинив".

Якби то була давньогрецька трагедія, я зрозумів би, що настав катарсис, по-грецькому — очищення.

За Платоном — очищення душі від тіла, від діянь тілесних, від пристрастей, спокус, насолод та суєти.

За естетиком Арістотелем — очищення емоцій мистецтвом.

Схоже, що Господь зловив кайф, окинувши оком плоди своєї творчості.

Закатарсисував. (Прости, Господи!)

Та й було від чого!

Добре воно є!

Всі ознаки катарсису — у твір не вводиться жодного нового формотворчого чинника, не з'являється жодного, найменшого нового структурного елемента, припиняється будь-яка дія — діє лише сила інерції, яка остаточно вивершує, корелює композицію та нарощує зміст.

Грати і Кадр — подарунки Бога

2.2. "І скінчив Бог дня сьомого працю Свою, яку він чинив. І Він відпочив у дні сьомім від усієї праці Своєї, яку був чинив". Слово "відпочив" з'явилося в тексті чергового перекладу, невідомо коли і як... По-гебрейському було "vajjisbot" — тобто "перервав працю", а зовсім не "відпочив" — скоріше: поклав край, обмежив свій твір певною просторово-часовою рамкою. Деміург вкладає твір у визначений розмір. Розмір, тобто просторово-часова завершеність, окремішність, відособленість — є категорією форми і вирішальною категорією створення художнього образу.

Саме ця категорія нав'язує творцю ті чи інші, але відповідні до форми засоби втілення твору.

Одну і ту ж саму ідею можна бездоганно втілити і в епопеї "Війна і мир" і, з не меншим успіхом, в останньому однохвилинному слові перед стратою.

Саме розмір форми змушує використати певний жанр і виражальні засоби.

Різниця між тридцятисекундним рекламним кліпом та півторагодинним фільмом — лише у виборі виражальних засобів і сформована саме розміром як категорією формотвірною — різний підхід до сюжетотворення, до композиційного рішення; інша модальність

кіномови, навіть самий мовний матеріал, будуть різними: сленг у кліпі, у фільмі не мукання, а (бажано) мова в своїй повноті і, відповідно, інший синтаксис.

Якби Господь Бог поклав не сім днів (еонів) як розмір свого твору, а, припустимо, єдину мить (Великий Вибух) — то все у творі було б інакше: і матеріал втілення, і жанр, і засоби втілення, і ритм, модальність (і... доля наша була б іншою)...

Проте це тільки припущення, хоч наука свідчить, що був саме Великий Вибух... і ніяких семи днів (еонів) не було...

Просторово-часові рамки твору не є недоліком, занепадом форми, чи прикрою необхідністю, яку митцю належить долати.

Обмеження є сутністю втілення.

Матеріальне тіло мистецького твору викраяне в просторі-часі, відокремлене, має індивідуальну, лише йому властиву конфігурацію, має початок і кінець.

Це — Подоба.

Подоба і не більше.

Подоба — транзитна форма образу.

Вона ніби тимчасова клітка для вільного Птаха-Образу або магнітна пастка в синхрофазотроні для Плазми-Образу.

Це огранка алмазу, що робить алмаз діамантом.

До сьомого дня ще повернемося.

Бо головне його об'явлення попереду.

Ритм — мова трансу

"І був вечір, і був ранок, — день перший.... І був вечір, і був ранок, — день другий..." — яка дивовижна ритмічна побудова.

Відчуття ритму є першим оформленим відчуттям в осяянні в момент виникнення праобразу.

Ритмотемпоральне структурування в просторі-часі не виділено в окрему сутність, не є підкатегорією форми чи змісту, не є зовні покладеною прикрасою або каталізатором виразності...

Ритм є онтологічним принципом будь-якого художнього твору.

Ритм є семантичним змістом тексту. (Якщо під семантикою розуміти вивчення значень слів і виразів та зміну тих значень відповідно до структурної побудови.)

Ритм означає те, що неспроможне означити слово.

Ритм означає трансцендентну сутність.

Ритм — це система дзеркал, у яких відбивається знаковий матеріал мови.

Саме ритм організовує часо-просторове взаєморозположення знакового матеріалу, так звану структуру, яка й породжує зміст.

Об-раз-о-Рит-мо-Тво-рен-ня-Ці-ло-го

"І був вечір, і був ранок, — день перший...." "І був вечір, і був ранок, — день сьомий..." — починається божественна гра — сім днів творіння. Господь не створює Всесвіт (на відміну від Биг Бангу — Великого Вибуху) єдиним актом, як суцільну єдність. Ні, те, що було у Бога, те, що було Богом, єдиним і неподільним Словом (Логосом), тобто ідеєю чи праобразом, втілюється Господом послідовно і окремими розчленованими частинами.

Крок по кроку.

Шаг за шагом.

Step by step.

Спершу — Світло, потім уже зі Світла сотворено День,

з Пітьми — Ніч.

Далі — Твердь, сучасною мовою — Небо.

Опісля — Води і Суходіл серед Вод.

Землю та Світила на Тверді. І Риб. І Птаство. І Звірину.

А вже потім Рай, І Людину в тім Раю.

Створюючи Всесвіт, Господь розміщує всі розчленовані елементи в певному змістовному взаємозв'язку. Час і місце покладення кожної

деталі корелюється метою — побачити такий твір, у якому все розумне й необхідне ("добре є"), нема нічого випадкового, все згармонізоване у всьому, все в єдиній взаємопов'язаній нерозчленованій цілісності.

Проте побачити все в цілому, в цілісності, — то привілей Бога.

Лише Боже всевидюще око може охопити й сприйняти все в цілісності. Для смертної людини *"подивитися на світ божеським оком — означає перевершити притаманне людині дискурсивне мислення, вискочити з часу"* (С.Булгаков).

Цілісне сприйняття в свідомості для людини недосяжне, це для неї — як недосяжний обрій, за яким ховається істина. Людина ніколи й нічого не сприймає в цілісності, лише художній образ спроможний схопити й донести до людини цілісність, бо міститься він (образ) якраз за тим самим обрієм свідомості, в трансценденті, в підсвідомості. Тому створення (художнього) Образу і є перевершенням раціонального дискурсивного мислення, стрибком із часу.

Художній образ дає людині можливість побачити світ Божеським Оком, побачити його в цілісності, саме в цьому його унікальна цінність.

Можна лише уявити, який спротив матеріалу потрібно подолати творцю, щоб досягти такої надмети.

(Надмета — окрема тема в творчості.)

Яку колосальну енергію потрібно витратити на це подолання.

Схоже, що процес творчості, в першому наближенні, є просторово-часовою структуралізацією матеріалу втілення.

Твір народжується при послідовному втіленні його відокремлених частин.

Творець випасає в своїй уяві череду часів-просторів.

Через свої **visa** (бачене — лат.) та **audita** (почуте — лат.) людина (і творець також) стикається тільки з певними, фрагментарними сторонами дійсності і ніколи — з її цілісностями.

І *"Тому цілісність виявляється як чиста абстракція, міф або вигадка"* (І.Фізер).

Твір сприймається так само, як і будується — послідовно та пофрагментно.

Проте так можна помислити не самий твір, а лише його дискурсивну побудову.

Івану Фізеру можна заперечити:

"В закінченому й сприйнятому творі цілісність виявляється не як чиста абстракція, міф, або вигадка, а як художній образ."

Богу — Богове, кесарю — кесареве; те, що стосується структурної побудови твору, підпорядковано закону Фізера; те, що відноситься до одухотвореної сутності твору, — то поза законами часу-простору.

Кесарю — кесареве, Фізеру — фізерове, Митцю — Богове.

Раціо починає... і програє

1.5. "І Бог назвав світло: "День", а темряву назвав: "Ніч". Спершу Бог створює щось біле, гарне, сліпуче, що починає існувати, але ще не має назви, а вже опісля, коли створив те, роздивився, — і якось уже назвав.

Тепле, прозоре, лагідне назвав білою днинoю, днем.

Наповнену страхіттями пітьму назвав ніччю.

Понайменовував (дав дефініцію) безіменні явища.

Бачимо, що до роботи взялось раціо.

Свідомість ніби відсуває інтуїцію вбік, жене її з майстерні, хоче привласнити собі вже сотворене через те, що аналізує його сутність, порівнює з явищами та речами вже існуючими (без існуючих, раніше створених речей раціо навіть не може знайти собі роботи, бо нема з чим порівнювати), співставляє з ейдосом, за взірцем якого річ створено (в цьому випадку запрошує до експертної роботи інтуїцію), оцінює на відповідність до мети, робить висновки і, нарешті, дефініціює поняття.

Погрілося на сонечку, перебралося в холодок і зробило висновок — це, без сумніву, день; перемерзло, набило собі гулі на лобі в пітьмі об райські кущі, перелякалося на смерть в суцільній темряві й припечатало — це ніч.

День став образом світла, ніч — образом темряви.

Перші образи почали своє безсмертне життя.

Бачимо, що у творчий акт створення образу як неусувну процедуру введено раціональний аналіз. Це конфліктне поєднання взаємно заперечуючих форм діяльності відбувається в особі митця і стає довічним прокляттям творчості.

Перші образи почали своє безсмертне життя. Проте і образ безсмертя було створено теж творчим актом, бо саме (і тільки) художні образи безсмертні, на відміну від наукових понять.

Наука спроможна тільки обгрунтувати, довести до самої себе неможливість безсмертя, пишатися другим законом термодинаміки з її обов'язковою ентропією (в науці поняття ентропії, в мистецтві — образ смерті), бо поняття байдужі у відношенні до людини, як і сама наука.

Поняття смертні, як і їхні автори.

Поняття — кожного разу лише дуже необхідне, корисне, але тимчасове вбрання для явища. Тимчасове, бо модне.

Проте це вбрання намагається не лише вдягнути явище, обгорнути його, а й підмінити собою саме явище. Зміна моди, тобто рівня розвитку науки, змінює поняття-одяг для явищ, які самі по собі лишаються незмінними.

Поганська наука визначила певні поняття для явищ природи, епоха відродження перевдягла їх у свої шати. Природа, описана ньютонівською механікою, не впізнала себе у дзеркалі ейнштейнівської теорії відносності.

Більшість наукових понять змінюється зі зміною наукової парадигми (це так само скороминуще, як і людське життя), бо

ніколи жодне наукове поняття не вичерпало до кінця ідею явища; поняття завжди вужче за саме явище.

Цікаво навести думку найбільшого в XX столітті апологета раціоналізму Альберта Швейцера з "Благоговіння перед життям": "З духом часу я перебуваю в абсолютному розладі, бо він сповнений презирства до думки (читай — до поняття. — *Ю.І.*). Ця його настроєність певною мірою зрозуміла з того, що мислення досі не досягло поставленої мети. Часто воно було майже впевнене, що змогло переконливо обгрунтувати гносеологічно та етично задовільний світогляд. Проте, згодом, з'ясовувалося, що це йому не вдалось"[9].

Можна лише додати: і ніколи не вдасться, бо осягнення буття не підвладне тільки поняттю та поняттям.

Збагнення йде трьома шляхами: через раціональне поняття (зрозуміння), через художній образ (збагнення), через духовне об'явлення (прозріння).

На відміну від поняття, художній образ завжди більше за ідею, яку він відображає. Образ принципово безсмертний, вірніше, ***несмертний***, бо в момент становлення він виводиться за межі часу, хоча твір, що містить художній образ, — завжди фізична реальність, часо-просторово покладена. Як річ (тобто як зміст тієї речі) він онтологічно рухається в просторі-часі, саме в просторі-часі йому забезпечено контакт з перцепієнтом. Художній образ у творі мистецтва знаходиться в затриманому, зупиненому стані (за формулюванням Платона), образ завжди відтворює цілісність, він пророчий і невичерпний.

Художні образи поганства не відмінені художніми образами епохи Відродження, а ті, в свою чергу, не були перекреслені художніми образами XX століття. Вони існують не лінійно, послідовно, коли старе замінюється новітнім, удосконалюючи, заперечуючи одне одного як наукові поняття, а паралельно, навіть стереофонічно в кожному з нас.

Тому й початок Біблії, початок "Книги Буття" ніколи не втратить своєї значущості як художній образ творчості і завжди міститиме в

собі образ теорії творчості взагалі, і кіномистецтва зокрема.

Як пророцтво.

Як шифр, що потребує тлумачення, переведення на понятійні категорії.

Той початок містить у собі і кредо творчості: За Образом — за Подобою з Одухотворенням.

Створення одухотвореної людини за образом і подобою Божою наділило її головною рисою творця — здатністю до творчості. Свобода вибору — це божественна передумова творчості, воля (любов) — шлях, образ — мета.

Все як у людей, все як у Бога.

Людині, з її досвідом кінця XX століття, справжню свободу вибору важко навіть уявити. Митцеві, чиєю професією є уявлення, добре відомий наявний спектр свободи творчості в діапазоні від абсолютної свободи, від відсутності будь-яких норм етики, через конформізм аж до духовного рабства; не гірше відома й іронія волевиявлення — омріяний "шлях любові" на практиці є битим шляхом пристосування, байдужості й ненависті..., творчість завжди обертається до митця не своїм теоретично можливим абсолютом, своїм прекрасним обличчям, а жорстокою харею реальності, спотвореної корчами протиріч між образністю, уподобанням, схематизацією, тиражуванням та руйнацією. На жаль чи, може, на щастя, творча діяльність будь-якої особистості не може вирватися з зачарованого кола, окресленого комбінацією трьох чинників: свободи вибору, волі митця, образу як мети та їхніх більш зручних протилежностей — добровільної чи примусово оплаченої неволі, комфортного конформізму та схеми як підтвердження лояльності до замовника.

Перший випадок: Я митця відповідає за все.

Другий випадок: Я митця поступається благословенним силам обставин.

Таємниця, якої не видно, бо вона в усіх перед очима

1.8. **“ І був вечір, і був ранок — день другий”** — маємо вже початок структуралізації простору-часу, процесу поепізодної побудови, взаєморозміщення, вироблення сукупності зв’язків між безліччю різномасштабних елементів твору.

Деталізація структури обернеться не купою, звалищем відокремлених елементів, а цілісною архітектурною спорудою, якщо ця діяльність скерована метою.

Та щоб твір був адекватний меті, структуралізація стає процедурою вибору, а вибір — це завжди втрата необраного, втрата назавжди, без надії і права на повернення.

Крім того, що це втрата необраних варіантів складових елементів твору, процес хворий на ще суттєвішу втрату — втрату повноти ідеї, первісного задуму, бо будь-яка закінчена форма є обмеженням невизначеної в знаковому матеріалі повноти праобразу.

Структура є не чим іншим, як сюжетом.

Структуралізація є пошуком змістовної форми, побудовою сюжету твору. (Не плутати з наративністю. Наративність є лише засобом викладу змісту в певному матеріалі.)

“Найлегше, — стверджує Гете, — побачити матеріал. Зміст маємо шукати. Щодо форми, то вона є таємницею для більшості людей”.

Гете знає, що говорить

Форма — таємниця, яка в усіх перед очима.

Форма стає таємницею через те, що весь час тільки те й робить, що стовбичить перед очима. Люди перестають її сприймати по суті, сприймають лише як надокучливу необхідність, за якою нічого немає, крім її очевидної форми. Форма як повітря, яким ми дихаємо: ми

його не помічаємо аж поки хтось не стисне нашу горлянку мертвою хваткою, та й тоді нам здається, що ми вмираємо від болю, а не від кисневого голоду.

На світі нема нічого поза формою, принаймні такого, яке ми спроможні сприйняти.

Форма є сенсорним відповідником ідеї.

Людина серед невиразної юрби законослухняних помічає лише витівки здичавілої форми.

Пошук бездоганної форми — це завжди конфлікт зі звичною як повітря формою.

Структуралізація — це вже монтаж.

Існує загальновідоме ставлення до монтажу як до процесу комплектування окремих готових частин фільму (кадрів, епізодів, звуків, музики, текстів, написів тощо).

Проте монтаж, якщо уважніше придивитися, починається раніше за збір елементів фільму і виходить далеко за межі цього процесу.

Зведення в єдину систему творчого акту ваших особистих здібностей і вашого професійного рівня; мети, яку ви ставите перед собою і яка, в свою чергу, формує ставлення до ідеї твору та вибір засобів її втілення; мотивації, що спонукає вас до вибору тих чи інших аргументів з контексту культури, в якому ви кружляєте як тріска в ополонці; вибір матеріалу втілення (або новостворених засобів та інструментарію для виявлення образу) та пристосування всього цього апарату до реалізації вашої мети — все це, безперечно і є монтажем твору, що переходить з підсвідомості у свідомість, що існує поки що лише в уяві.

А монтаж уже працює на повну силу. Монтаж, що очевидно, — універсальний інструмент і процедура реалізації свободи вибору.

Монтаж — форма вибору.

На жаль, термін "монтаж" (з фр. montage — підйом) із тим змістом і досвідом, закріпленим у ньому, дає приблизний, занадто вузький образ процедури.

"Монтаж" психологічно визначає наше ставлення до процесу як до механічного складання, з'єднання в купу, припасування фрагментів у єдине ціле.

Термін "монтаж" позбавлений головного сенсу явища: взаємного впливу динамічно змінюваних елементів (структуралізації) у безперервному процесі від осяяння до моменту сприйняття твору (фільму) вже під час проекції; дії та протидії, реактивної зміни змістовних вартостей та емоційних забарвлень цілого і окремих його структур при найменшому формоутворюючому дотику до навіть безпосередньо не пов'язаних між собою елементів структури.

Такому явищу, або процесу, більше відповідав би термін "кореляція" (від ко... та лат. relatus — відношення; взаємозв'язок предметів чи понять; взаємовпливове співвідношення між будовою окремих частин структури, їхніми функціями та діяльністю цілої структури).

До речі, в американському кіно для визначення цього поняття, або процесу, — "монтаж" вживають два окремих терміни: cut (дослівно — різати, розтинати, розріз, розтин, відрізаний шмат, контур, окремий кадр) та editing (дослівно — редагувати, підготовка до друку, переробка, перевірка, аналіз, внесення коректив).

Тому кореляція здається мені більш вдалою за змістом.

Кореляція

Скажімо: **"І був вечір, і був ранок, — день перший"**.

Якщо у просторово-часовій структурі "день — ніч" Бог збільшує тільки на одну єдину мить елемент "день", то тим самим не тільки відповідно фізично зменшує елемент "ніч"; ледь-ледь змінюється темпоритм цілого; якщо Бог змінює "день" на годину, рішуче змінюється не лише темпоритм структури, змінюється навіть пора року — це вже весна, це вже інша енергія цілого — пробудження. Якщо Господь змінить ракурс освітлення в об'єкті "день", не змінюючи його довжини, — він змінить не тільки малюнок світла і

тіні у краєвиді, він перемінить щонайменше клімат. Світло, що скісно ковзнуло понад землею опівдні — то далека північ, вертикально падаюче світло — то розпечений екватор, два різних темпераменти буття...

А всього-по-всьому незначна зміна конфігурації периферії елементів структури. Це, безсумнівно, є монтаж.

На жаль, самим терміном "монтаж" ми ніби виводимо цей головний зміст взаємовпливу елементів, що виникають в уяві і прагнуть структурного втілення, виводимо у фігуру умовчання, ніби залишаємо процедуру поза увагою осмисленого творчого акту, хоча насправді він і реалізується підсвідомо саме в такому форматі.

Практика вилущила з теорії монтажу Кулешова-Ейзенштейна і ввела в обіг, насамперед, ефектне спрощення проблеми, в якій монтаж розглядається як:

Феномен і Ноумен кіномистецтва —

його альфа й омега, проголошується першоосновою саме кіномистецтва, його родовою ознакою та відмінністю як мистецтва від інших видів мистецтв

"Ефект Кулешова", підтверджений і розвинутий в теоріях Ейзенштейна та Пудовкіна, переростає з часом у справжній "Синдром Кулешова" — зведення феноменології кінообразу до монтажу.

Хоч монтаж є не більш як інструмент , що ним користуються геть усі без винятку мистецтва при створенні притаманних їм образів, — саме в тому розумінні і саме з тією самою методологією та з таким же успіхом, як це відбувається у кіномистецтві.

Монтаж, взагалі, не є ознакою виключно творчого процесу.

Скажімо, літак як технічний витвір — це не тільки монтаж різних божевільних ідей, а й (у дослівному розумінні) монтаж фюзеляжа і крил, двигунів, комп'ютерів, летючого сортиру, красуні стюардеси, зручного відкидного крісла, мікрохвильової пічки з

набором наїдків сумнівної якості та бару на коліщатках з вишуканими напоями, одне слово — "монтаж атракціонів", або "Боїнг-747".

Монтаж — це універсальний онтологічний принцип, що просякає все людське життя, весь його космос.

Триєдність — монтаж Бога Отця, Сина і Святого Духа.

Асоціативне мислення — монтаж спонтанно виникаючих думок.

Любов — монтаж чоловіка й жінки.

Бутерброд — монтаж ковбаси й хліба.

Хімчистка — монтаж специфічних послуг очищення навколишнього середовища від наслідків присутності людини.

Школа — монтаж ілюзій, які примусово поширюються як знання...

і так до безкінечності, яка сама, до речі, є монтажем окремих одиниць простору-часу.

І у мистецтві монтаж не є монополією кіно.

Згадаймо чотири тварини апокаліпсису: "7.1. **І перша тварина подібна до лева, а друга тварина подібна до теляти, а третя тварина мала лице, а четверта тварина подібна до орла, що летить.** 8.1. **Ті чотири тварини — кожна з них мала навколо по шість крил, а в середині повна очей**". Літературний образ за монтажним принципом — крила не з пір'я, а крила з очей, що ширяють понад світом, — всевидющі крила.

Половину роботи розумним не показують

1.31. "**І побачив Бог усе, що вчинив. І ото, — вельми добре воно!**". Бог аналізує й оцінює незакінчену ще роботу (не має значення, що Бог оцінив свою роботу на добре, на те він і Бог, щоб не робити халтури); головне полягає в тому, що творчий процес — це постійна оцінка творцем певних станів створеного.

Половину роботи дурням не показують.

Не варто показувати половину роботи і розумним. (Розумним небезпечно показувати і закінчену роботу.)

Оцінка напівдороги катастрофічна для майбутнього твору, бо сторонній будь-яку частину незакінченого твору схильний оцінювати як кінцевий продукт. Не може інакше. Він не може зробити порівняння з задумом і метою, бо не володіє ні тим, ні іншим.

Задум і мета належать лише митцю.

Разом с тим постійна оцінка є методом пошуку вірного шляху. При негативній самооцінці неминуче наступає відмова від зробленого і визнання обраного напрямку за глухий кут.

При достатньо сильній мотивації починається нова спроба намацування напряму, оновлення інструментарію, пошук інакших виражальних та зображальних засобів.

Негативна оцінка є позитивним наслідком визнання хибних кроків.

Свобода вибору митця виявляється досить жорстко обмеженою. Митець прагне до позитивної оцінки наслідків творчого імпульсу.

Невміння або небажання давати справедливу оцінку кожному своєму творчому порухові є ознакою відсутності таланту.

Саме талант знає ціну творчості.

В чому ж він знаходить критерії оцінки?

Якщо згадати Геракліта: "прекрасний космос немовби зливок, відлитий абияк", — то критерію ніби нема і не може бути, бо Всесвіт не є спорудою Божою, а лише колосальним процесом, не сумою (монтажем?) всіх речей, а цілісністю всіх явищ, змін та фактів.

"І двічі тобі не увійти в ту ж саму річку".

Але навіть і такого сміливця, як Геракліт, лякає можливість перетворення космосу в хаос.

Свідомо чи підсвідомо, але творець має критерій у собі — праобраз, з яким він звіряє всі свої творчі акти та їхні наслідки.

Праобраз може міститися в митці тільки завдяки тому, що він має єдиноприродну логічну форму з образом, яким наділено саму людину, митця. Праобраз ніби розпізнається в процесі творчості, ніби поступово висвітлюється у підсвідомості через його інтуїтивно вгадані деталі (фрагменти), і тоді знаходяться відповідні, бездоганні деталі під диктатом дедалі більше й більше впізнаного цілого.

Виявлення в образі праобразу через постійну звірку обраних елементів та їхню оцінку щодо адекватності як у свідомості так і в підсвідомості — таким є онтологічний шлях становлення образу.

Звільнення образу з ув'язнення у підсвідомості частками, фрагментами, втеча на атомарному рівні з обов'язковою ідентифікацією кожного атома-втікача, кожної крихітної деталі-втікачки, кожної ноти, кожного штриха, кожного мазка, кожного кванту світла — кожного вивільненого фрагмента з цілим (ейдосом), щоб бува не звільнити замість **праобразу** фантом **хаосу** — такий закон творчого акту.

"І Бог побачив, що добре воно" — це є підтвердженням актуалізації задуму через звірку з праобразом **"Спочатку було Слово..."** та... культурним контекстом часу. У випадку, коли праобраз відсутній, — процес творчості неможливий, тоді за зовнішніми ознаками творчого акту криється сурогат творчості: тиражування запозиченої схеми, копіювання, плагіат, компіляція або вульгарне обслуговування ідеологічних настанов, в кращому випадку — ілюстрація мистецьких маніфестів та р-р-революційних концепцій.

Трансферт — співавторство з Богом

2.19. "І вчинив Господь Бог із землі всю польову звірину, і все птаство небесне, і до Адама привів, щоб побачити, як він їх кликатиме. А все, як покличе Адам до них, до живої душі — воно ймення йому". 2.20. "І назвав Адам імена всій худобі, і птаству небесному, і всій польовій звірині".

(Хтось із дотепників зауважив, що талант — то є здібність давати йменння явищам, що імені ще не мали. Може, воно й так, але то, мабуть, йшлося про талант вченого.) Чому текст про створення світу приділяє таку велику увагу такій дрібниці, як роздача імен?

Що, процедура наречення іменем обов'язкова при створенні чогось?

"Що в імені мені твоєму?"

Чому Господь збирається не почути, як Адам кликатиме, а побачити?

Побачити йменння.

Крім усього іншого, вірш 2.19. свідчить, що Господь залучає до творчості співавтора — Адама.

Виходить, що творчий акт можна якимось чином передати від одного Я другому Я без втрат для образу?

Чи ні?

Звичайно, схоже, що художній образ у процесі становлення, втілення (творчості) має дивну якість трансферність (від лат. transfero — переношу, переміщую). "Трансферт" — термін, що переважно означає передавання іменних цінних паперів (акцій) однією особою у власність іншої відповідним актом.

Щось подібне може відбутися з художнім образом в процесі втілення, він може бути переданий від одного творчого суб'єкта до іншого за певних умов, а саме за тих, що були в наявності при трансферті творення худоби, птаства небесного і всієї польової тварини — від творця Господа до співавтора (сотворця) Адама.

Що ж то за умови?

Господь сотворив Адама за Образом і Подобою Своєю, тому вони були односущими в здатності до творчості.

Оце й усе.

Однодумці вони чи ні, знаходяться на різних світоглядних, моральних, естетичних та інтелектуальних позиціях чи ні не має аніякого значення.

Господь мовчазно визнає, що як би не назвав Адам його творіння, він приймає те ім'я, воно стає йменння йому. Тобто ніяких

претензій, що твір набуває іншої якості за умов втручання співавтора, у Господа немає і бути не може.

Співавторство незворотне.

Співавторство можливе.

Відомі випадки творчого трансферту: Пушкін передає Гоголю фабулу комедії "Ревізор" (хоча Гоголь років за десять до того вже знав цей сюжет з української драми, бо брав участь як актор у постановці ще в гімназичні часи у Ніжині); Шекспір в "Ромео та Джулії" використовує готичне оповідання, Коцюбинський втілює ту саму ідею в імпресіоністичній повісті "Тіні забутих предків" з життя гуцулів, а Параджанов в свою чергу реалізує її в кінематографічному образі; режисер Мунк гине під час зйомок фільму "Пасажирка", завершує фільм Лісевич, другу половину фільму будуючи на фотографіях, зроблених при підготовці до зйомок Мунком (призи Каннського та Венеціанського фестивалів).

Трансфертабельність художнього твору є онтологічною базою такого мистецтва, як кіно, в якому моменти втілення постійно передаються від одного творця до іншого, а режисура навіть займається організацією цього процесу.

Осяяння й уявне втілення може відбуватися в одному суб'єкті, ігрове втілення, завдяки спроможності образу до трансферності, може передаватися вже іншому, остаточне втілення в кінематографічному матеріалі можливе зусиллями третього, а може все відбуватися в одному єдиному авторові.

Саме трансфертабельність творчого процесу дає можливість вводити в дискурс кінотвору як неподільний структурний елемент (знакова частина, знак) акторські, операторські, музичні та інші закінчені авторські образи.

Творець залучає до створення співтворців і трансферує їм певний відтинок (ділянку в певному просторі) проживання художнього образу. Продукт цього трансферу проживання повертається до творця деміурга у вигляді самостійного художнього образу (музичного, хореографічного, зображального, вербального або будь-якого іншого), інтегрованого вже як складова частина в дискурс цілісного кінообразу.

Це важливе, але не головне, що відбулося, коли Господь підвів до Адама, показав Адамові один зі своїх вимислів, одну з талановитих своїх вигадок, — скажімо, огиря — і захотів подивитись, як Адам кликатиме його.

Адам пізнав відразу, вигукнув: "Кінь!"

Кінь, нарешті, став конем.

Господь захотів "подивитися"... і — йому ніби очі відкрилися після отого адамового — "кінь!", вперше побачив, справді — кінь.

Здається мені, що та процедура, яку Господь означив як "кликатиме", щось таке виробляє з божественним вимислом, після чого той стає "видимим".

Ніби оте "кликатиме" проявляє до часу приховане зображення.

Ніби воно є процедурою остаточного переведення Божого *вимислу* в *реальність*.

Не інакше як для того, щоб ***щось*** почало існувати, ***хтось*** має **семіотично** усвідомити, осмислити те ***щось***.

Водночас Господь **семіотично** усвідомлює, осмислює свій власний твір, свою двоногу вигадку, нарікаючи його Адамом, надаючи йому цим осмисленням певну роль і функцію в своїй містерії світобудови.

"З кон'юнктиву Божественної Думки через імператив Божественної Волі до акту творення та рефлексії на ньому є, очевидно, достатньо універсальним мотивом у міфологічній традиції"[10].

Парадигма, або взірець

1.20. "І сказав Бог: "Нехай вода вироїть дрібні істоти, душу живу і птаство..." 1.24. "І сказав Бог: "Нехай видасть земля живу душу за родом її, худобу й плазуюче, і земну звірину за родом її". 1.28. "І поблагословив їх Бог, і сказав Бог до них: "Плодіться й розмножуйтесь, і наповнюйте землю, оволодійте нею..."

Бог закладає у своє створіння, — і в землю, й у воду, і в людину, і в усе тваринне — безцінний дар, програму розвитку, парадигму творчості.

Парадигма (від грецького — приклад, взірець) початково в лінгвістиці розумілась як система форм словозмінювання одного й того самого слова чи групи слів у мові. В науці, з легкої руки американського історика Т.Куна, парадигмою вважається система основних досягнень (теорій, методів), за взірцем яких будується дослідницька практика вчених у даній галузі в певний період.

Т.Кун виділяє етапи в розвитку наукової дисципліни: передпарадигмальний (що передує встановленню парадигми), період панування парадигми (“нормальна наука”), період криз та наукових революцій, що призводять до зміни парадигми.

Дехто з практиків кіно вважає, що кіно увійшло у фазу зміни парадигми, базуючи такий висновок на перманентних смертях кіно то в одній, то в іншій країні, а також на докорінних змінах новітніх технологій щодо упакування та доставляння до споживача художнього образу, **на перенесенні змісту творчого акту з твору на створення ненажерливого ринку споживачів.**

Проте, швидше за все, можна стверджувати, що кіно, нарешті, виповзає з кокона передпарадигмальної фази, тому що в кіно ще не закінчилося формування власної розвинутої мови, тобто мови, спроможної оперувати парадигмами часу й модальності.

Тобто мови з розвинутою семантикою, синтактикою та прагматикою (мова-3, за типологією Ю.С.Степанова).

А це є лінгвістичною базою для формування стилів.

Схоже, що база в процесі становлення. Останні дев'яносто дев'ять років кіно лише тим і займалося, що вчилося власної (державної) мови кіно. Форматувало лінгвістичну базу.

У кіно знято дуже промовистий "логопедичний" епізод — метафору до стану кіно. Кіно, що вчиться говорити (я маю на увазі початок фільму Тарковського "Дзеркало"), — хлопчик, що намагається скласти непокірні звуки в осмислене речення, опанувати непокірний мовний апарат звукозмістовидобування.

У тому відчайдушному хлопцеві мені вбачається цілий ряд повоєнних кінематографістів, які вчили кіно висловлювати таке і так, як, здавалося, раніше про це й помислити було зухвальством.

. . . .

Пьер Паоло Пазоліні — садистично жорстокий вчитель, починаючи від фатально приреченої до повторів кіносленгу, як лет кулі з нарізного ствола, що сама приречена до обертання навколо своєї осі, мови неореалістичної "Мама Рома", до дразливо виклично розкутої термінологічно й модально кубістичної гіперреальної метафоричності "Республіки Сало".

. . . .

Спокусник Федеріко Фелліні, який не стільки навчив, скільки спокусив кіно діяти як бродячий цирковий фокусник, що видобуває з порожньої дірявої кишені смокінга низки безцінних перлів, які обертаються за мить летючими мильними кульками, спокусив ловити невловиме, вимовляти невимовне, обходячись при цьому лише найкострубатішими словами на рівні мукання, як його безсловесний персонаж з незабутньої "Дороги" — Арівато Дзампано.

. . . .

(...замість крапок вставляйте інші імена-крапки, а їхні знаки спалахнуть німбами-ореолами на півнеба, а може, і неба не вистачить для двох німбів разом...)

. . . .

Ієрогліфічний, зведений лише до двох всеозначальних знаків "Інь" і "Ян" — Кенето Сіндо "Голого острова".

. . . .

Голограмно прозорий, вишукано холодний Мікеланджело Антоніоні з безкінечною перспективою європейських культур в

кожному уламку кадру. На схилі років йому відібрало мову, а він переможно починає новий фільм, вже не користуючись навіть на зйомках вербальною мовою. Це унікальна і промовиста обітниця мовчання всіма мовами, крім кіно.

Концертно напружений, барочно непередбачений у відблисках гірких пророцтв, творець інструментальних кадансів з попелу та діамантів — Анджей Вайда.

Заручник та порушник обітниці мовчання — молитовний Андрій Тарковський. Бо молитва вже не належить мові, хоча й наповнює собою мову як піддатливу форму, молитва — мова потойбічності, мова богів, незрозуміла людині.

Творець комп'ютерного "косноязиччя", диджитальний аж до мозку кісток, вирахуваний до шістнадцятого знака після коми — Стівен Спілберг.

Заклинатель целулоїдних змій-стрічок, чаклун зі східного базару — Серік Параджанян.

(Заклинання також за межами мов. Заклинання — це екстрасенсорний засіб спілкування між суб'єктами спілкування і перепустка у потойбічність.)

Удосконалення мови є не лише збагаченням якоїсь однієї мови, а й розширенням різномовних просторів.

Персоніфікована, авторська мова, вже майже і не мова, а суцільна телефонна інтонація (ніби лише для тебе одного в твоє гаряче вухо) — Франсуа Трюффо... та закодоване, заполітизоване, ідеологічно заангажоване жовтогазетне абревіатурне арго — Жана-Люка Годара.

Хірургічно сюрреалістичні візії Луїса Бюнюеля — не стільки мова, скільки хірургія трансплантації органів одного мистецтва в інше...

Віртуальні надмовні послання кіноінопланетянина Акіри Куросави...

Римуючою луною перегукуються над Балканами поетично ейфористичні мити Теодороса Ангелопулоса та Еміла Кустуріци...

Тарантінно-дошкульні брязкання брязкал у зведеному всесвітньому симфонічному оркестрі кіно, які вважають з себе роялі.

ГолівудоГігантоманія одного єдиного безпомічного поза кіномовою камеронового знаку, безглуздо збільшеного до розмірів "Титаніка", що неминуче наштовхується в своїй самозакоханості на крижаний айсберг Подоби (а не Образу) і потопає в океані баксів та оскарів, як і його безталанний прототип.

Транквілізаторна, психотропна мова мильних опер замилює ошелешені очі земної кулі, вішає локшину на її вуха, сама вже як недолугий автор та виконавець самої себе.

Безбережний смердючий потік анонімної свідомості замість артикульованої мови затоплює болотяні береги з хирлявими перекрученими паростками карликової рослинності поставангардного андеграунду модернізму.

Нікчемні, здичавілі діти університетських підземель навіть не підозрюють, що є мови, більші за слово *fuck*.

Суміш парканно-сортирного графіті з партійно-плакатною лозунговістю Душана Макавеєва.

Картографічно ортогональна проекція мови живопису кватроченто в площину екрана XX століття — запеклого Грінуея...

Віртуозно-синхронний переклад сленгів всесвітніх кіномов на міхалковську і вибудова з тих синхронних золотих зливків-цеглин

не стільки окремого фільму, скільки вавилонської вежі руського кінематографа — билинно-богатирська забава Добрині Нікитича.

Все, все (ще й більше того) міститься у тій парадигматичній бруньці Господа Бога.

А в кіно, як на мене, до скам'янілості, до омертвіння парадигми ще далеко.

Автор

АВТОР — це особа, чиєю інтелектуальною працею створено твір науки, літератури чи мистецтва, — так трактують цей термін закони про охорону авторських прав у цілому світі.

А ось як трактує цей термін «NTC's Mass Media Dictionary» — словник мови засобів масової інформації: «персона, переважно режисер, що контролює всі аспекти виробництва фільму, таким чином відбиваючи в ньому власну особистість та своє бачення».

А ось як тлумачить це поняття «Энциклопедический словарь. Кино», Москва, 1986: «Кінофільм, як правило, є наслідком колективної праці знімальної групи, з творчими та організаційно-технічними працівниками включно. Авторське право в соціалістичних країнах належить кіностудії».

Соціалістичних країн ніби вже немає, але авторське право все ще належить кіностудії. В кого право — той і автор? Кіностудія — автор? Схоже, що в кого гроші, той і автор. Як кажуть в Одесі: «Кто ее ужинает, тот ее и танцует». Кіностудія лише узурпатор авторського права. Кіностудія демонструє відчуження прав творця на його твір через «правовий» механізм створення штучного авторства.

Саме слово АВТОР походить від латинського autor — письменник. У Webster's New Word Dictionary знаходимо : Auteur (fr. Autor) — кіномитець, переважно режисер, визнаний своєю творчою індивідуальністю та персональним стилем. Той самий словник має ще один термін — Author — той, хто виробляє або створює щось; творець.

Спочатку авторство не було чимось важливим у мистецтві.

Ім'я автора з'являється на іконах тільки десь в XIV—XV століттях.

Ім'я Рубльова відсутнє на «Трійці», його авторство встановлено з літописних джерел та за ознаками стилю.

Ніхто ніколи не дізнається, який такий корбюз'є-німейєр був автором першої єгипетської піраміди.

Авторство ніби несе в собі спокусу заперечення.

Заперечують авторство Шолохова щодо «Тихого Дону»; наводять докази того, що Вільям Шекспір не написав жодної п'єси, а зробив це Френсіс Бекон; переконують світ, що автор «Слова о полку Ігоревім» — лише міф, за нього все написав Мусін-Пушкін.

Нарешті Чарльзом Дарвіном заперечене авторство Господа Бога в створенні людини, хоча на кожному примірнику є власноручний автограф Бога — неповторний відбиток пальця автора.

(Саме цей момент власноручного підпису Господом першого примірника зображено на фресці Сикстинської капели самим Мікеланджело, авторство якого, до речі, теж було заперечено божественним Рафаелем, за що автор фрески в капелі затопив у тій самій капелі кривднику горщиком з умброю по пиці, жбурнувши горщика з фарбою, якою він прописував землю, з риштування аж з-попід самісінької стелі, а той, божественний, у відповідь перебив маестрові носа, дуже влучно уціливши знизу кийком автору межи очі.

Мали-таки метку руку та гостре око майстри Квантроченто.)

Проте й самі автори дуже радо і без бійки іноді зрікаються свого авторства: Пушкін лише друкує повісті Бєлкіна, Гоголь лише записує «Вечори на хуторі поблизу Диканьки» зі слів місцевого пасічника Рудого Панька; Бахтін власноручно віддає свої твори неіснуючим у природі: В.Н.Волошинову — «Фрейдизм» та П.Н.Медведєву — «Формальний метод в літературознавстві».

Більше того, деякі творці регулярно знищують свої авторські твори: двічі спалює другий том «Мертвих душ» Микола Гоголь; розкидає по степах свої вірші «председник земної кулі» Велімір Хлєбніков, коли віршів набивається в наволочку забагато і вони починають заважати йому спати на тій наволочці в його мандрах; залишає свої твори на тому місці, де він їх написав, мандрівний філософ Григорій Сковорода, включно з останнім твором на власному надгробному камені: «Світ ловив мене, та не спіймав»...

Іноді творці вдаються до крайніх засобів заперечення — вони вбивають авторів ненависних їм творів: геніальний поет-футурист Володимир Маяковський вбиває пострілом із пістолета автора поеми «Володимир Ілліч Ленін» В.Маяковського... щоб той бува не написав ще й поему «Йосиф Сталін»...

Іноді трапляється й зовсім незрозуміле — двоє, троє, а то й ціла група творців створюють собі автора, який починає плідно працювати, часом більш вдало, ніж кожен з батьків окремо.

Відомий приклад з часів СРСР: майже щодня на шпальтах газети «Правда» з'являлися майже гойївського сарказму карикатури за підписом «Кукринікси». Той Кукринікс з часом розкрив таємницю своєї творчості — він приховував за собою аж трьох художників. Інші часи — інші пісні: світ у полоні «Бітлз». Після того як розпалася група, жоден з майстрів не спромігся продовжити творче життя тих «жучків». Автор на ім'я «Бітлз» вмер, хоча всі четверо тоді ще жили. Престижна літературна премія у Франції носить ім'я Гонкурівської. Її заснували два брати-письменники, один з яких, як відомо з їхніх слів, бігав по редакціях, а другий сидів вдома і стеріг гонкурівські рукописи.

Автор-Деміург

"... Нехай видасть земля... нехай вода вироїть... плодіться й розмножуйтеся..."

Попередній аналіз терміна "деміург" надав йому занадто вузького значення лише як авторові твору чи то тексту, або дискурсу.

Сучасний французький інтелектуал Мішель Фуко в есе "Що таке автор?" пише: "Я досліджую автора тільки в обмеженому сенсі як особистість, якій можна законно присвоїти створення тексту, книги чи твору, легко побачити, що у сфері дискурсу можна бути автором теорії, парадигми або дисципліни, в котрій зможуть, в свою чергу, знайти місце інші книжки, тексти чи автори.

Ці автори опиняються в позиції, яку ми називаємо "транс-дискурсивною". Це феномен, що повторюється, звичайно, настільки ж стародавній, як і наша цивілізація..."[11]

"... Гомер, Арістотель та Отці Церкви, а також перші математики та засновники традицій Гіппократа — всі вони відіграли цю роль. Більше того, в XIX столітті в Європі з'явився другий, незвичайний розряд авторів, котрих не слід плутати ані з "великими" літературними авторами, ані з авторами релігійних текстів, ані з засновниками науки. Дещо довільно їх можна назвати "засновниками дискурсивності". Вони унікальні в тому, що є не тільки авторами своїх власних творів, вони створили дещо більше: можливості й

правила формування інших текстів. В цьому розумінні вони істотно відрізняються, наприклад, від романіста, котрий фактично є лише автором свого власного тексту. Фрейд не просто автор "Тлумачення сновидінь" або книжки "Дотепність та її відношення до підсвідомого"; Маркс не просто автор "Капіталу" або "Маніфесту Комуністичної партії". Обоє вони започаткували безкінечну можливість дискурсу. Вони роблять можливим виникнення чогось зовсім відмінного від того, що роблять можливим романісти; вони зробили можливим не тільки деякі ряди аналогій, але також (і це однаково важливо) деяке число відмін. Вони ***створили можливість*** чогось іншого, ніж їхній дискурс, і в той же час чогось невіддільного від того, що вони створили.

Якщо Кюв'є — засновник біології, а Соссюр — засновник лінгвістики, то це не тому, що Кюв'є зробив можливою теорію еволюції, діаметрально протилежну своїй власній настанові, а Соссюр зробив можливою генеративну граматику, що радикально відрізняється від його структурного аналізу... іншими словами, початок дискурсивної практики не бере участі в його подальших трансформаціях" [12].

Лишається з цього "**дискурсу**" відпагінкувати специфічно кінематографічне: у XX столітті з'являється зовсім вже специфічний рід авторів, які створюють виключно і лише "парадигми". Я маю на увазі кіносценаристів та їхні кіносценарії як парадигматичні гніздів'я кінофільмів, у яких вилупляться з яєчок чужих осяянь, вигодуються чужими ідеями та з часом вилетять з тих гнізд автори власних текстів у фільмах. З тих гніздів'їв вилітає і стає на крило ціла зграя авторів: автори-актори, автори-оператори, автори-художники, автори-композитори... ну і, звичайно, зозуля-автор-режисер, який спершу викидає з гнізда всіх своїх побратимів та посестер, усіх зведенят.

Можливість передачі, трансферу образу або парадигматичного розмноження в процесі його становлення забезпечується тим, що той, хто створює парадигму як твір, і той, хто виростає з тієї парадигми як твір, мають єдиносущну, загальну для них спіль-

ність — мають те, що по-різному називалось протягом осмислення людством себе: ейдосом у Платона, логосом у Біблії, передіснуванням в Опігена, монадальною субстанцією у Лейбніца, трансцендентальністю у Канта, колективним підсвідомим у Юнга, софійністю в отця Сергія (Булгакова), розумною причиною в Бера-Данилевського, інтуїтивізмом у Лоського.

Хоч горщиком клич, тільки в піч не став! Не хоче воно бути означеним, вислизає з обійм дефініції, хоче бути вільним, як воля.

Оте воно, чому нема назви.

Проте воно хоче бути тим, що об'єднує те, що ніби не може бути об'єднаним у свідомості.

Чи не йдеться про два види творів?

Кінцевий вид, який не має розвитку, продовження у змінах та трансформаціях, мутаціях та варіаціях.

Та початковий, парадигматичний, що чреватий цілим феєрверком подальших шляхів варіантності?

Взагалі достатнім твором можна вважати лише останній.

Відступ темний, як сліпуче світло

Єдине лишається темним. Темним як сліпуче світло. Великою таємницею. Чому ніде й гадки нема про того, хто сприйматиме твір. Жодного натяку у тексті про створення світу нема на глядача, що сприймає.

Проте скрізь розсипано по тексту: **1.10. ..."І побачив Бог...", 1.12. ..."І Бог побачив...", 1.18. ..."І Бог побачив...", 1.25. ... "І побачив Бог..."**

Ні, таки не було глядача в Бога-Творця. Якісь декадентські настанови були в Господа Бога — "мистецтво задля мистецтва!"

(Глядача не було, але був Критик. Змій. Йому не сподобався твір Господа Бога — і він порадив Єві дещо поміняти у тому

"фільмі". Саме через поради Змія-Кінокритика всі ми з вами сьогодн не в Раю. Це так, відступ у відступі, побічне спостереження.)

Відсутність глядача не може бути помилкою Бога. Якщо б ві був необхідний при роботі над твором, то Бог, безперечно, створи би його.

Або логіка перестає діяти там, де діє Бог, або висновок з цьог припущення (що не було в Бога того, кому було адресоване йог послання, закодоване в творі) може бути лише один — мова існу зовсім не для того, щоб передавати інформацію від одного суб'єкт до іншого (тоді виходить, що передача інформації — лише побічни і не принциповий ефект мови).

У формулі: **"І побачив Бог"**, безумовно, позначено мовний ак як акт семантичного усвідомлення при сприйнятті мовної інформаці Але в даному випадку сприйняття відбувається в тому самому суб'єкт мовлення.

Закрита система.

Мова тут виконує функцію самовдосконалення, саморегуляції що забезпечує життєдіяльність системи в певних необхідних дл системи параметрах, організовує її (систему) на виживання і парадигматичне відтворення.

Мовне існування системи (твору) — то є форма подолання ентропії і забезпечення творові можливості безкінечного відтворенн в інших системах.

Тут ми вийшли на чужу, небезпечну територію.

Територію мови.

Є в людства небезпечні ігри, скажімо: війна любов, бізнес... проте найнебезпечніша з них — мовна гра. Бо і війну, і любов, і бізнес обслугову мова. Тут, як у сапера, одна помилка — і тебе вже нема... Нема такого, яким би ти хотів себе пойме

нувати, одна помилка — і ти вже хтось інший... одна неточність — і ти вже небіжчик... для любові, для бізнесу і для війни.

Данте так починає свою "Божественну комедію":

"Земную жизнь пройдя до середины, я очутился в сумрачном лесу..."

Як на мене, то в тексті безліч свідчень, що під тим похмурим лісом, що його з відчаєм згадує поет, насамперед він мав на увазі мову, в якій заблукав і згубився, хоча й був найкращим поетом Всесвіту.

Інтуїтивіст А. Бергсон вважав, що завдяки інтуїції людина здатна осягнути таємницю буття, не вживаючи ніяких інших форм пізнання, у тому числі й логічної (міркування, абстрагування, узагальнення).

За А. Бергсоном, в інтуїції "дух безпосередньо споглядає дух, без будь-яких посередників... саме в інтуїції ми досягаємо неподільної і тому субстанціональної безперервності потоку внутрішнього життя... споглядання, котре навряд чи можна відрізнити від об'єкта пізнання, що спостерігається, і котре є ніби стиканням і майже співпаданням"[13].

Дух споглядає дух — це просто мрія для митця.

Якби ще інтуїція вміла малювати так, як Рембрандт або Дюрер; або віршувати, як Лорка; чи музичити, як Моцарт, — то проблем з мистецтвом не було б, а скоріше за все і самих мистецтв не існувало б, бо в людини не існувало б і потреби в художньому образі як засобу пізнання, в художньому образі як у місткому відбитку трансцедентального (позадосвідного) змісту в свідомості.

Таке важко уявити, проте кожна людина має власний досвід такого феномена — сон.

У Талмуді сказано: "Сновидіння є своїм власним виконанням".

Хіба ми не наважимося стверджувати після Талмуда:

«Кіно є своїм власним виконанням».

НайКраще з того, що сказав Бог

1.26. "І сказав Бог: "Створімо людину за образом Нашим, за подобою Нашою..."

З погляду людини, це найкраще з того, що сказав Бог. Особливо людині подобається те, що Господь додав далі:

" ... і хай панують над морською рибою, і над птаством небесним, і над худобою, і над усею землею, і над усім плазуючим, що плазує по землі".

Цей прямолінійно зрозумілий божественний імператив уже перетворив землю на концтабір для риб морських, для птаства небесного і для всього, що плазує по землі; щодо худоби, то для неї створено гетто під назвами "колгоспи" й "ферми". "Хай панують!" — виявився програмою деградації людини. Наказ Бога "Хай панують!" затьмарив очі людини на те, що перша половина наказу окреслює моральний модус панування: "За образом Нашим... хай панують". Образ Бога в людині (що найбільше за все дивувало Канта: "моральний закон в мені і зоряне небо наді мною") мусить панувати на землі.

(Щоправда, третій подарунок Бога — свобода волі — примхливо корегує співвідношення морального закону з законом панування над усією землею.)

З точки зору творчості — це головне, сказане Богом: "За образом і подобою Нашою", бо саме тут запрограмовано феномен будь-якого мистецтва, головне виправдання творчості, його мета і зміст — художній образ.

"За образом і подобою Нашою" — це божественне "Ноу Хау" творчості, яке Господь-Деміург відкриває людині.

Мало того, він вкладає те "Ноу Хау" в природу людини. Кожна людина — творець, і кожна людина реалізує той "Божий Дар" у своєму житті щодня.

Хоча й не звертає на це жодної уваги.

Проте цей дар безцінний ще й тому, що кожен, хто володіє ним, здатен приймати мистецькі образи в свою душу і переживати їх. Будь-які художні образи, незважаючи на свою естетичну ерудицію. А вже повнота життя художнього образу в душі людини зумовлюється індивідуальною аперцепцією, тобто попереднім досвідом та її психічним станом в момент зустрічі з тим образом.

Саме художні ***образи*** входять у наше життя на рівних правах з людиною (бо вона сама в духовному плані є ***образом***).

Тому для людини-образу створено духовний простір, середовище спілкування з єдиноприродним феноменом-образом.

Середовищем спілкування з образами є духовний простір людини, саме в ньому відбувається зустріч і повноцінне спілкування.

“Над вымыслом слезами обольюсь!” — вигукнув поет.

Навряд чи можна уявити, що хтось обіллється слізьми, скажімо, над теоремою Піфагора, хіба що сам Піфагор від гордощів або учень п’ятого класу, отримавши двійку за ту теорему.

А зронити сльозу разом з улюбленим ***образом*** над його та своєю долею — цілком природно.

Але повернемось на урок Закону Божого.

“І сказав Бог: “Створимо людину за образом Нашим, за подобою Нашою”.

На перший погляд, Бог вживає дві різні категорії: Подобу та Образ.

Насправді в його реченні їх три: “Подоба”, “Образ” та... “Нашим”.

Що чи хто ховається під псевдонімом “Нашим”?

Безсумнівно, всі разом (Подоба — Образ — Нашим) — то Божественна Трійця.

Бог.

З категорією “Подоба” ніби все більш-менш ясно.

Подоба — змістовно досить чітко окреслене поняття.

Це, без сумніву, схожість, тотожність, однаковість, невідмінність. Кажуть: подібні, як близнюки.

Проте в слові "подоба" відчувається якась невловима розмитість змісту. Подібність близнюків допускає, навіть передбачає, якусь відміну. Ми розуміємо, що близнюки атомарно не повторюють один одного, не абсолютно однакові, чимось і в чомусь все ж таки різняться. У одного, скажімо, родимка під лівим оком, а другий такої не має. Чи, навпаки, можна бути подібним один до одного саме через такі родимки. Я знаю людину, подібну до Горбачова, через таку саму родиму пляму на лобі; його навіть почали називати через це "Горбі" або "Мічений", так само як і Горбачова.

Саме поняття **подоби** несе в собі передбачену відмінність.

Подоба можлива між різнорідними об'єктами: Бетховен подібний до лева своєю гривою волосся. В геометрії існують подібні трикутники. Тобто вони виглядають абсолютно однаковими за конфігурацією, всі три кути мають математично однакові виміри в градусах, проте трикутники різняться площею. Можна стверджувати, що **подоба** — це відмінність за якоюсь, хоча б лише однією, ознакою (параметром, характеристикою, властивістю) при абсолютній ідентичності всіх інших ознак (параметрів, характеристик).

Подоба не є тотожністю, тобто такою структурою, в якій будь-яка комбінація ознак і властивостей одного об'єкта відтворюється відповідною та рівною їй комбінацією ознак і властивостей іншого об'єкта.

Подоба пластична, вона має тенденцію до повного злиття з тим об'єктом, який вона уподоблює. Вона рухається в напрямі до подібного об'єкта, але ніколи ним не стає, бо тоді вона зникла б в об'єкті так само, як колись із нього виникла, уподобилась йому.

Подоба багатоваріантна, вона можлива в безкінечно мінливому наборі ознак об'єкта уподобання. Подоба — це свого роду антологія ознак об'єкта, яка може бути видана в різних редакціях.

Саме ця властивість подоби заслуговує на особливу увагу митця, бо саме в ній міститься океан втілень, розмаїття творчих рішень, необмеженість трактувань.

"Герніка" Пікассо — це гіперреалістичний портрет (подоба) руйнації.

"Блудний син" Рембрандта — подоба безодні людського духу через подобу втіленої алхімічної формули світла.

"Чорний квадрат" Малевича — подоба абсолюта через зосередження на мінімумі-мініморумі ознак подоби.

Саме подоба є основою фантазії — головного методу творчості.

Фантазія неможлива без порівняння чогось із чимось на підставі подоби.

Для фантазії потрібно за будь-яку ціну відшукати подобу чогось із чимось навіть тоді, коли годі й сподіватися, що між ними існує подібність; коли хоча б крихітка Всесвіту виявить свою подібність до іншої крихти в незначній мізерності своїх атомарних ознак, цього вже достатньо — фантазія добудує решту Всесвіту.

Перший рівень творчості — полювання за подобою.

Пошук подоби безкінечно багатоликий: від лякаючої фотографічної тотожності портрета "Galarina" Сальвадора Далі до ще більш лякаючої кримінально-геометричної ідентифічності "Чорного квадрата" Малевича.

При створенні світу Бог відокремив "Подобу" від себе, надавши "Подобі" лише одну-єдину ознаку відмінності від себе — буття в часі. Оце й усе, що відрізняє подобу Бога від Самого Бога.

Решта можливих ознак, а їх безкінечність, — тотожні.

"Існування в часі по суті своїй є вмиранням, — каже отець Павло Флоренський. — Час — це тривала смерть. Смерть — це миттєвий час".

І саме цим Господь відрізнив **подобу** від себе. Рештою ознак вона може скільки завгодно наближатися до оригіналу, проте так ніколи ним і не стане.

Чим вона *не відрізняється* від Бога, то велика таємниця буття й мистецтва.

Довічне ідентифікування себе через Бога як істину, як взірець є довічним пошуком себе, є завданням мистецтва. *(Саме це таємниця Сьомого Дня.)*

Таким чином, "подоба" Бога є зовнішньою смертною формою цієї тріади: Бог — Подоба — Образ?

А Образ?

Що є Образ?

Терпіння...

Повернемось до тексту: **1.26. "І сказав Бог: Створімо людину за образом Нашим, за подобою Нашою".**

Спочатку визначимо ту частину тріади, що сховалася під словом "Нашим" у вірші 1.26.

Зробимо дефініцію лише поняттю "Нашим", а не тому, хто під цією маскою ховається. Займенник "Нашим" плутає карти, надає вислову трохи зсунутого від істинного змісту звучання. Ніби йдеться лише про саму по собі Подобу та самий собі Образ.

Хоча насправді займенник "Нашим" репрезентує в реченні головну діючу особу — самого Господа Бога.

У тому займеннику "Нашим" причаївся Триєдиний Бог, той самий з Іоаннового заспіву **"СпочаткуБулоСловоСловоБулоБогаБогБувСлово".**

Той "Нашим" — псевдонім триєдиного — **СпочаткуБулоСловоСловоБулоБогаБогБувСлово,** втілений у Подобі, є внутрішньою формою, або змістом.

"Нашим" виступає тут як ім'я Бога, як псевдонім первісної ідеї (ейдосу), що шукає свого втілення у зовнішній формі Подоби.

Це так, коли йдеться про божественне творіння.

А коли ми говоримо про творчість взагалі?

Під “Нашим” треба розуміти автора, творця-деміурга.

Творець виступає в акті творчості як середовище, де відбувається пошук подоби та втілення образу, а також і як інструмент пошуку і втілення. (До цього вузла проблеми ми ще повернемося: становлення як взаємопроникнення творця і твору.)

А Образ?

Що є Образ?

Тепер уже ніби й час.

Можна братися й за **Образ**.

Почнемо від печі баби Семіотчихи.

“Уява знака” (“Воображение знака”)[14] — таку промовисту, якщо не зухвалу, назву має стаття Ролана Барта (Roland Barthes. Семиотика. Поэтика, М., Прогресс, 1994, с.246), мета якої — дати вичерпний опис буття знака.

Барт вважає, що знак включає або допускає три типи відносин.

По-перше — внутрішні відносини, що об'єднують означуване з означуваним.

Цей перший тип відносин виразно відкриває себе в явищі, що має назву **символ**, а відносини відповідно звичайно називаються **символічними**, хоч явище не вичерпується лише символами, а поширюється й на будь-які знаки.

Далі — два зовнішніх типи відносин.

Будь-який знак належить до якоїсь певної множини інших знаків, звідки його запрошують для включення у висловлювання.

Цей тип відносин — **віртуальний, системний, парадигматичний.**

Цей тип відносин забезпечує знаку належність до певного сімейства впорядкованих форм, від яких він може відрізнятися якоюсь мінімальною характеристикою, необхідною та достатньою для реалізації зміни змісту. Скажімо, у слові “подоб-а” морфема “а” виявляє своє значення лише у відносинах з іншими віртуальними формами (-ою, -і, -и,) відміни.

Третій тип знакових відносин — відносини зі своїми актуальними сусідами по висловлюванню.

Вдягнути светр, шкіряну куртку-"косуху" та осідлати мотоцикл "Харлей Девідсон" без глушника означає створити короткочасний, проте гучний і значущий зв'язок між ними, аналогічний зв'язку слів у реченні.

Цей план відносин реалізується в синтагмі, тому Барт називає його **синтагматичним.**

Часто-густо знак починає працювати для нас лише в одному якомусь із тих типів зв'язку. Ми нібито бачимо його лише в якомусь певному ракурсі: символічному, системному чи синтагматичному.

Іноді це трапляється через незнання або небажання бачити сусідні відносини.

Символізм, скажімо, має схильність придушувати інші відносини; він сліпий до формальних парадигматичних відносин.

Домінанта усвідомлення одного з вимірів відносин знака чинить насильство над цілісністю знакового феномена.

Можна говорити про три типи семіологічної свідомості, що породжує відповідну ідеологію.

Можна говорити про перехід від символічної свідомості до парадигматичної свідомості.

Історія знака — це історія його усвідомлень.

Символічна свідомість бачить знак у його глибинному, можна сказати, геологічному вимірі.

Символ володіє привілеєм майже міфічної невичерпності.

Водночас парадигматична свідомість відкриває ще більш невичерпні "модуляції співіснування".

Синтагматична свідомість зациклена на обмеженнях, припущеннях, ступенях свободи, можливостях, коротше кажучи, на круговій поруці подільників у реалізації свободи волі. "Символічна свідомість передбачає образ глибини; вона переживає світ як відношення форми, що лежить на поверхні, та якоїсь багатоликої, вируючої, могутньої

безодні (Abgrund — нім.), причому образ цей вінчається уявленням про яскраво виражену динаміку: відносини між формою і змістом безперервно оновлюються завдяки плину часу (історії), інфраструктура ніби переповнює краї суперструктури так, що сама структура при цьому лишається невловною.

Парадигматична свідомість, навпаки, є свідомістю формальною: вона бачить означуване ніби у профіль, бачить його зв'язок з іншими віртуальними означаючими, на які воно схоже та від яких водночас воно відрізняється; та свідомість зовсім, або майже зовсім, не бачить знака в його глибинному вимірі, проте вона бачить *його в перспективі*; ось чому динаміка такого бачення є динамікою запиту, а знак *запрошується* з якоїсь закритої, впорядкованої множини, і цей запит є вищим актом означування: тут маємо справу з уявою землеміра, геометра — хазяїна світу, що зручно розташувався в ньому, бо, щоб виробити зміст, людині, виявляється, достатньо здійснити вибір з якогось готового набору елементів, заздалегідь структуралізованого або його власним мисленням (...), або в силу наявності матеріально закінчених форм. Синтагматичне уявлення вже не бачить (або майже не бачить) знака в його перспективі, проте *передбачає (провидит* — рос.*)* його розвиток — його попередні та прийдешні зв'язки, ті мости, що він їх перекидає до інших знаків; це "систематична" уява, що викликає образ ланцюжка або сітки; динаміка цього образу передбачає *монтаж* рухомих, взаємозамінюваних частин, комбінація яких якраз і виробляє зміст або взагалі якийсь новий об'єкт; таким чином, йдеться про уявлення суто виконавче або функціональне (слово це містить у собі плідну двозначність, оскільки відсилає водночас і до уявлення про перемінні відношення, і до ідеї користування)".

Це, звичайно, була гігантська цитата з Р.Барта.

Далі Р. Барт підсумовує:

"Такими є (ймовірно) три типи знакової уяви. Очевидно, з кожним із них можна пов'язати певне число відповідних типів

творчості, причому в найрізноманітніших галузях, оскільки жоден феномен, існуючий дотепер у світі, не здатен вислизнути зі змісту. (...) Нарешті, функціональна (або синтагматична) уява живить усі ті твори, саме створення яких — шляхом монтажу дискретних та рухомих елементів — і є власне видовищем; такими є поезія, епічний театр, додекафонічна музика та будь-які структурні композиції — від Мондріана до Бютора".

Чомусь Барт ігнорує кіно? Чому? Воно ж саме сюди проситься, аж скавчить.

Після такої бартівської увертюри тріада "**за образом Нашим, за подобою Нашою**" починає звучати в *"динамічній перспективі стереофонічної глибини"*.

"Образ" постає у цій тріаді як цілісність (інтеграл) зовнішньої форми "Подоба" (тобто суми нескінченно великої кількості нескінченно малих ознак тотожності) та внутрішньої, функціональної, тобто змістовної форми "Нашим" (зміст, ідея).

Але саме слово **образ** (його морфема) у нашій свідомості пов'язане з цілою родиною понять (за Бартом).

І склад цієї великої родини постійно оновлюється, міняється: одні вмирають, другі народжуються, треті вливаються в цю велику родину, змінюючи свої дівочі призвіща на родові, дехто ховається під псевдонім, хтось відрікається від родичів.

Але абсолютна більшість термінів з сім'ї образів пов'язані саме з образом як зримою категорією.

Це й образ як іконне зображення; це й образ як зовнішній вигляд — обрис, вид, лице, обличчя, образина.

Так само й образ дії, поведінки, як зримої наявності.

Образна мова, як мова картинна, що створює візуальні ефекти.

Образотворчі мистецтва, ті мистецтва, що створюють зримі витвори.

Тому й стійка, живуча **помилка** свідомості, яка **образ** як категорію буття (явленого як реальність чи побаченого внутрішнім зором), відносить щоразу виключно до зображення, до **картинки.**

Таке враження, що цю категорію навмисне було названо не її власним ім'ям, а алегорично, щоб приховати таємницю його справжнього буття, щоб пустити, як то кажуть, слідство хибним шляхом, дав Господь йому ім'я вигадане, *образно* виражене. (Замкнув герметичне коло: **образ — образно виражений.**)

Так ніхто вже не знає справжнього імені ведмедя, а лише образне, алегоричне: той що **відає, де** в лісі **є мед**, бо забули навмисне. Замість того вживають псевдо: про Мед-Відаю, **Від**(аю)-Мі(е)д(ь). Бо назвати страшного звіра справжнім ім'ям означало для нашого пращура накликати лютого звіра на свою голову до своєї печери.

То від кого й чому приховав Господь справжнє імя образу?

Від самої людини, що є його Образом і Подобою.

Наділивши людину даром творчості, Бог поклав необхідність подолання людиною таємниці творчості, збагнення людиною образу через найтяжче духовне (та й фізичне) зусилля, через каторжний труд творчості.

Дар, що не дається дарма.

Чуєте: Дар-ма... Кат-ма...

Бо **всі** обдаровані Господом даром творчості.

Всі звані, але не **всі** призвані.

Подолання спротиву — формула творчості.

Насправді "Образ" не має зримого змісту (на відміну від "Подоби"). Як то кажуть: нечистий попутав, підкинувши картинку.

Образ поза картинкою.

Образ над усяке зображальне втілення.

Образ — це трансцендентна цілісність ідеї, схоплена в матеріалі (мистецтва).

Наблизимось до розуміння образу через парадокс: головне в картині — незриме, як головне в музиці — нечутне.

Образ в кіно — поза зображенням і звучанням.

Вибачайте, де ж таке можливе? Існування поза коливання простору-часу у зорових чи звукових хвилях?

В якому такому просторі-часі?

Там, де немає простору-часу. Там, де немає чому коливатися.

Поза простором-часом.

— Так де ж це?

— У вічності. У Бога.

Вічність — це персоніфікація Бога.

Образ у мистецтві (в кіно також) — у вічності.

Колись цар Петро у творі Олександра Пушкіна прорубав вікно в Європу в курній «избе» російської свідомості. Творець прорубав віконце у вічність у задушливій лазні по-чорному нашої раціоналізованої свідомості.

Віконце до Бога.

Те віконце і світло у тім віконці і є образ.

І все ж таки Гумбольдт був правий, коли казав, що митець ніколи не зрозуміти процесу творчості.

Він правий у тому сенсі, що Бога розумом не зрозуміти, вічність розумом не осягнути.

Зазирнути у віконце — будь ласка, а зрозуміти що і як вони там у Бога у вічності, в трансцендентальності — про те зась! думати забудь!

Ви виграли, пане Гумбольдт.

Проте я виграв більше. Бо зрозуміти — це дуже замало для людини.

Образ можна лише осягнути.

По очах бачу — не вірять...

Нічого не лишається, як кликати когось розумнішого на підмогу. Гуртом, як відомо, краще й батька бити. Піду, смиренний, до отця Павла (Флоренського) позичати розуму...

"Можна пояснити одним прикладом, що надрозумовий синтез не є чимось зовсім небаченим і неочікуваним в науці. Він здійснюється досить часто, наприклад, у побудові так званих *ірраціональних* чисел.

Що означає, наприклад, корінь квадратний з двох ($\sqrt{2}$)?

Це означає тільки те, що в ході рішення ми наштовхнулися на мур. Ми шукали певне число, а виявилось, що немає числа, котре задовольнило б умови задачі: ($\sqrt{2}$) є символом арифметичної неспроможності. Чому? Дуже легко довести, що нема і не може бути такого числа X, квадрат якого дорівнює 2.

Так само й діагональ квадрата не в стільки разів не коротша, ані довша сторони того ж самого квадрата...

Яке б число ми не взяли, щоб охарактеризувати це відношення, воно виявиться негодящим...

Поміж діагоналлю і стороною квадрата — якась безодня, нездоланна для чисел.

Довжина діагоналі т р а н с ц е н д е н т н а по відношенню до довжини сторони.

Цей факт вперше відкрив Піфагор; як відомо, сам геометр жахнувся глибини відкритого ним факту та наслідків, які з нього витікають.

Адже одним цим фактом раз і назавжди було нанесено непоправний пролом у раціоналізмі.

(Пролом чи віконце, про яке вже йшлося? Саме віконце та трансцендентне світло в тому віконці і є образом. — Ю.І.)

Таким чином, ірраціональність в галузі кінцевої арифметики, яка спирається виключно на розум, є безглуздям з точки зору

чисел... Ніякою комбінацією тих символів — кінцевих, іманентни розуму — неможливо дати **образ** ірраціональності або навіть чогос "подібного" до ірраціональності.

Ірраціональність, безумовно трансцендентна, безумовн неосяжна для галузі раціональної.

І раз і назавжди, остаточно і незворотно треба відмовитис від намірів представити ірраціональність у вигляді скінченої ком бінації раціональностей. Кожне раціональне число окремості, коже елемент, кожен атом того агрегату сам по собі, за своїм перш початковим змістом не має нічого спільного з втіленим у ньом цілим — як естетична ідея статуї не має нічого спільного з кришталі ками мармуру, що складають статую, або зміст поеми — зі звукам окремих слів. Але безконечна — точніше, надкінцева — сукупніст їх цілковито відображає оте ціле, оту ідею...

Отже: зустрівши неможливу комбінацію символів, ми бул абсолютно неспроможні розв'язати задачу.

Ми наштовхнулись на мур...

Залишилось: або відмовитися від самої задачі, або піднятис над тією площиною мислення, котра оперує "кінцевими" симво лами, — привнести нову ідею, ідею актуальної, тобто синтезовано нескінченності, і за її допомогою створити особливим творчи актом духу нову мислену сутність — ірраціональність...

(Виходячи саме з цієї ідеї, не слід нав'язувати "образові кінцевих форм існування — зорові чи звукові втілення, ц елементарна помилка, до якої вдається зніяковіла від свое безпорадності свідомість. — Ю.І.)

Сучасна математика, вся цілковито, побудована на поняття границі та пограничного процесу, з яким і доводиться мати спра ву кожного разу, коли явно проступає ідея безконечності, та бе мовчазної участі яких у побудові науки неможливо ступити ан кроку.

Ірраціональності, деякі натяки на теорію котрих було зроб лено тут, — лише найпростіший та загальновідомий випадо граничного процесу... Так — і взагалі: розумові операції призводят

до таких комбінацій, яким нема вже місця в середовищі, що їх продукує, і які потребують розриву розумової галузі, щоб народитися в новій, до того небаченій сутності та у новий світ...

Та як тільки ці нові... сутності ми захочемо помислити в термінах старих, як тільки схочемо влити вино нове у міхи старезні, — так виходить розпад нової сутності на складові елементи, несумісні один з одним у галузі старих понять, а сама сутність — випаровується"[15].

Сутність випаровується.

Феномен залишається.

Тоді варто знову повернутися до парадоксу Гумбольдта: "Митець не розуміє творчості..." Треба зрозуміти, що вкладає в категорію "митець" пан Гумбольдт, який зміст?

Відповідь у дієслові "розуміє".

Митець мислиться Гумбольдтом як суб'єкт, що здійснює функцію "розуміти", тобто оперує об'єктом творчості в категоріях розуму.

Функція: зрозуміння.

У той час як митець зовсім не покликаний "розуміти", тобто оперувати в своїй діяльності раціональним понятійним апаратом для реалізації своєї функції.

Гумбольдт свідомо чи несвідомо підміняє в своєму парадоксі імена: митця на вченого.

Насправді його максима має виглядати так:

"Свідомість не розуміє творчості і ніколи не зможе її пояснити в категоріях свідомості".

Як тільки свідомість проголосила себе свідомістю, тим самим вона визнала, що відокремлюється від усього того, що не є свідомістю. А потім вже заперечила те все як неіснуюче, або позасвідоме.

Схоже, що творчість — це паралельна свідомості форма буття.

Якщо свідомість — єдине, що має людина для спілкування зі світом, тоді не існує творчості, не існує художнього образу як засобу осягнення світу.

Проте він (образ) існує.

Тоді остаточно редагуємо Гумбольдта так, як він мав би нелукаво помислити свій афоризм до кінця:

"Свідомість не визнає позасвідомого".

Під маскою вільнодумця-пародоксу ховався звичайний замшілий ортодокс-раціоналіст.

Бідна свідомість пана Гумбольдта. Дуже розумна, але дуже агресивна. І дуже самозакохана.

"Наука наша любить стверджувати, що встановлені нею закони суть **єдиний** предмет знання, що природа не містить у собі нічого іншого," — пише О.Ф.Лосєв у дослідженні "Музика як предмет логіки". В такому разі все ірраціональне, позасвідоме треба, хочеш чи не хочеш, уявляти можливими речами, гіпостазувати їх, що само по собі є безглуздям.

"Тоді світ, — продовжує А.Ф.Лосєв, — перетворюється на повну тюрму, віковічну скутість, тупу механічність, у безжиттєвий труп. Навколо цього трупа, спотвореного (о-без-**браж**-енного — в російському оригіналі, тобто позбавленого **образу,** лише подобі. — *Ю.І.*) та згвалтованого, танцює та скаче вихор науки, виставляючи його (спотворений труп всесвіту — *Ю.І.*) як свого Бога у "радєнії" та екстазі. Поклоняються трупу і люблять його, заради нього будують науку й культуру. Йому приносять у жертву своє життя". Заради цього "**усвідомленого** механізму всесвіту, цієї залізної черги понять і суджень, які святкують свою перемогу в науці та абстрагованій філософії"[16].

Далі починається викладений мною майже дослівно (подоба?), ні, скоріше мною пережитий образ, іноді словами Лосєва, іноді не знаю вже в чиїх виразах, блискучий трактат О.Ф.Лосєва про музику.

Музика мислиться Лосєвим як музичний образ, тому я й дозволю собі вирощувати свій образ з його парадигми. Треба було б узяти в лапки все, що буде далі, як цитату, коли б я не скалічив тексту оригіналу.

("Текст — то лише сценічний майданчик, де лицедіють актори на ім'я слова" — вислів Е.Ноймана з "Леонардо да Вінчі" — "Психоаналіз та мистецтво".)

Я повівся, як та зозуля, що підкинула своє крапчасте яєчко у лосєвське гніздо-текст. З того яєчка вилупилося нахабне галасливе пташеня (категорія "образ") і повикидало з гнізда, тобто з тексту, всіх лосєвських пташенят, принаймні його улюблене слово "музика".

Єдине, що мене виправдовує в цій ситуації, — що вигодував те зажерливе пташеня сам Лосєв, з дзьоба у дзьоб, ним самим (Лосєвим) надзьобаними на картезіанському городі личинками суджень, лялечками понять та хробачками-істинками.

"Художній образ жене науку геть і сміється над нею.

Світ не науковий. Світ — образ, а наука — його накип, шумовиння та його випадковий прояв".

У цих реченнях я лише поміняв слово **музика** на слово **образ**, бо саме в цьому сенсі вживав слово **музика** маестро Лосєв.

Визнавши неспроможність свідомості зрозуміти позасвідоме й тим паче розтлумачити його суть, залишається єдина можливість — виразити художній образ через художній образ.

Хоча б так, як це зробив Персей, коли вбивав Медузу Горгону. Він не дивився на потвору, щоб не зустрітися з нею поглядом і не закам'яніти від цього, а вжив свій щит як дзеркало.

Вбивав не Горгону, а її віддзеркалений **образ.**

Під час цієї битви нам неминуче доведеться зазирнути у вічі вічності, тобто в очі Бога.

То поставимо й ми між нами щит-дзеркало, яке, сподіваюсь, захистить нас від смерті і дозволить побачити заборонене людині.

Побачити Бога, зустрітися з ним віч-на-віч означає для людини лише одне — померти. В дзеркалі, що поставимо перед Богом, має віддзеркалитися його Образ.

Що то за рятівне дзеркало?

Подоба Бога — людина — творець.

Подоба відполірована до блиску, як мідяний базарний грош, що переходить з рук однієї свідомості до рук іншої сто разів на день. Амальгамою того дзеркала буде "Закон Основи", сформульований Шопенгауером: "Ніщо не існує без підстави для свого буття; або: по відношенню до всього існуючого необхідно поставити питання "чому?"[17]

Закон Основи в свою чергу базується на законі абсолютної роздільності та сполучуваності будь-яких "А" і "Б".

Закон Основи

Не посміхайтеся, то ті самі знамениті російські **"А" и "Б", что сидели на трубе! "А" упало, "Б" пропало, что осталось на трубе?»** Залишилось, як відомо, "і". Їхня сполука. Вони навіть у своїх відокремлених падіннях з труби, оті "А" і "Б", сполучен насмерть, нерозривні. Якби на трубі (насправді йдеться про димник не залишилось вічної сполуки "і", то розвалився б і сам димник, і хата б розповзлася по обійстю: вікна в город, стріха на вулицю, двері до вітру, ліжко до сусідки. Думки наші розпалися б вщент, розсипалися б, як горох, на речення, речення на окремі слова, слова на тваринне мукання.

Світ збожеволів би без тієї хитрющої сполуки "і".

(Можна й більш звичне і знайоме для нашого совкового вуха – Гегелівсько-Марксо-Лєнінське: «единство и борьба противоположностей»). — Тоді визначення буття образу витікає з:

Першої Аксіоми Закону Основи, яка звучить так:

"А" і "Б" абсолютно окремопокладені (внеположены — рос.) у просторі.

Що віддзеркалюється в нашому рятівному дзеркалі-щиті?

Якщо словами — то ось що: чисто образне буття є загальна і роздільна злитність та взаємопросякнутість окремопокладених у просторі частин. Хімічна аналогія елементів, що сполучаються в реакції і перестають бути первісними елементами, але такими, що не тільки

не зникають, а, навпаки, визначають собою характер нової сполуки, може бути без застережень застосована до визначення цієї окремопокладеності.

Окремопокладені "А" і "Б" тому, що вони окремо покладені, ніби з небуття викликають собою простір-час та починають його ритмічно вибудовувати.

"А" і "Б" починають говорити ритмізованим простором-часом. Тільки говорять вони вже не лише "А-а-а-а... та Б-е-е...", а й щось інше і різне в залежності від того, на якій відстані і ***як*** вони ***окремопокладені***.

Крізь серпанок слів я бачу в дзеркалі стиглі осінні яблука та розтоплені скалки холодного сонця у пожовклій траві, я бачу перекручений часом стовбур старої яблуні, я бачу старішу за ту яблуню стару людину, що сперлася натрудженою спиною на м'яке як пух вузлувате коріння яблуні — і чекає смерті.

Руки старого складені на грудях, як у небіжчика.

На вустах посмішка. Дід помирає.

Падає яблуко.

Все окремо в тому Довженковому кадрі: яблука, трава, старий, навіть його сильні руки — окремо все... і все злите в сильному чистому акорді кінця.

Визначення буття образу витікає з:

Другої Аксіоми Закону Основи, яка звучить так:

"А" і "Б" відокремлені у послідовності свого існування в часі-просторі.

Поглянемо на щит Персея, що на цей раз він віддзеркалить?

Знову словесне мереживо віщує, що чисте образне буття є загальна й нероздільна злитість та взаємопроникність послідовних у часі-просторі частин.

Дзеркало виблискує кволим осіннім сонцем і з'являється у глибині амальгами ніби темна послідовність кадрів: нічна вулиця села, в глибині кадру серед дороги танцює темна чоловіча постать... чоботи вибивають зі стоптаної в порох землі куряву... мовчать темні вікна хат... падає п'яний від щастя танцюрист... вкриває порохом, що осідає поволі, ... небіжчика.

І ще півстоліття вкриватиме нашими безпорадними словами точнісінько так, як тією пилюкою, що падає, та ніяк не впаде, проклята на довженківську землю, словами, що хочуть дізнатися таїни цієї магії послідовності існування окремопокладених у часі-просторі "А" і "Б": атомів куряви, стоптаних чобіт, чорних очей вікон, битої дороги та нерухомої постаті на битій дорозі, що лише мить тому танцювала...

Визначення буття образу витікає з:

Третьої Аксіоми Закону Основи, яка звучить так:

У часі-просторі "А" обумовлює "Б", або дія завжди обумовлена причиною.

У дзеркалі Персея відбивається вивернута "дзеркальна" картина: в кущах стоїть рояль. Рояль в кущах стоїть завжди, як тільки якомусь ковбою заманеться зіграти прелюди Шопена.

Примхливо кришиться на друзки лускатими хвилями Сени паризький Понт-де-Неф, огорнутий білим полотном Крісто Явачева.

Летить над дерев'яним Вітебськом, над червоноцегляним Вітебськом, над сіропарканним Вітебськом у жовтогарячому полум'ї неба молодий Марк Шагал, чомусь об одній лівій руці з такою ж ліворукою красунею.

"Поет сам має бути поемою" — Мільтон

Карл Густав Юнг у роботі "Психологія та література" як лікар абсолютно недвозначно ставить діагноз: автор (художник, митець, творець) є лише знаряддям (інструментом) твору.

Ця парабола (у книжці К.Г.Юнга та Е.Ноймана "Психоанализ и искусство", RELF-book, Bakler, 1996, с. 51—53) виглядає так: "Не грає ролі, чи знає митець, що його твір сам народжується, росте й визріває всередині його, чи він переконаний, що є його винахідником. Фактично твір виростає з автора, як дитя з матері (...) Як тільки творчі сили стають домінуючими, життям починає правити не свідома воля, а позасвідоме, і автор стає покинутим напризволяще підземних течій, стає не більш ніж безпорадним

спостерігачем. Писання твору стає долею поета і домінантою його психології. Не Гете створив "Фауста", а "Фауст" створив Гете (...) Гете дав йому можливість народитися (...) І якщо це так, то яким чином нам треба розглядати твір мистецтва? (...) Образи "інстинктивно" підіймаються на поверхню у снах чи видіннях художника чи то ясновидця, щоб відновити психічний баланс як індивідуальності, так і суспільства (...) Таким чином художній твір відповідає психічним потребам суспільства, в якому живе автор, і внаслідок цього вони означають більше, ніж його особиста доля в суспільстві, незалежно від того, усвідомлює він те чи ні. Він є виключно інструментом для власної роботи, через те він підкоряється їй, і ми не маємо права вимагати від нього інтерпретації. Він вже зробив усе від нього залежне, надавши твору форму, і повинен залишити право інтерпретації свого твору іншим і в інший час. Великий твір мистецтва схожий на сон: незважаючи на удавану ясність, він не пояснює себе та завжди двозначний. Сон ніколи не каже "ти повинен" або "в цьому істина". Він виводить образ приблизно так само, як природа дає можливість рослині розвинутися, а вже робити висновки належить нам самим (...) Якимось дивним чином обидві ці можливості ведуть до того ж самого наслідку, який ми отримуємо, дозволяючи твору мистецтва впливати на нас так, як він впливав на автора. Щоб схопити сутність твору, ми повинні дозволити йому формувати нас, як він формував художника (...) Ось чому всякий великий твір, об'єктивний та безособовий, все-таки глибоко хвилює нас. І тому особисте життя художника — не більше як допоміжний засіб його творчої роботи. Він може йти шляхами філістера, добропорядного громадянина, ідіота чи злочинця. Його життєвий шлях може здаватися цікавим і визначеним, проте він не пояснює його мистецтва"[18].

Таким чином можемо ув'язати нарешті в єдиний вузол творчого акту пошук "Подоби", одухотворення "Образу" і "Нашим" як автора, або знаряддя божого промислу, середовище, в якому та яким творчий акт здійснюється. А вже митцеві самому належить подбати про

те, щоб "знаряддя" якомога краще відповідало вимогам творчого завдання.

Прокуреним нігтем сейфа не відкриєш. Для сейфа, де груб гроші лежать, потрібне досконале знаряддя.

Востаннє кидаю погляд у дзеркало і крізь поліпсести проминулих кадрів починаю впізнавати... себе — людину.

Впізнавання можливе лише через вгадування в незнайомому чогось знайомого, хоча б майже непомітних деталей та рис, незначних фрагментів подоби.

Я вже виразно бачу себе в дзеркальному образі.

Образ дорівнює сумі своїх ознак і водночас їм не дорівнює, бо рівняння кожну мить змінюється і, граючись, летить до невідомої мети, а життя заповнює вщерть те суцільне протиріччя виром своїх вироків: "впізнаю — не впізнаю!", які заперечують одне одного в ту ж саму мить, у тій самій точці, в тому самому відношенні.

Все образне буття — це суцільна субстанція, незмінно текуча, що виражає сама себе до кінця без чернеток, набіло, у кожній миттєвості плинного часу.

Кожна мить є виразником образу, і епіцентр її скрізь.

Я вже не відділяю себе від того у дзеркалі, ми єдині. Образ — це суб'єктивно-об'єктивна єдність. В образі буття та небуття просякають одне одного.

"Бути чи не бути?" — питання можливе для свідомості в подобі, але безглузде для образу.

Образ є вічно мінливе зрощення буття з небуттям, дане як життя, тобто чисте самопротиріччя просторової неоднорідності плинного часу.

Неповторна і незнищенна суб'єктивна індивідуальність.

Її неможливо отримати ні з яких складових частин.

Не тільки моє тіло, численність та багатоскладовість елементів якого не є моїм "Я", моїм суб'єктом, але й багатошаровість мого духовного життя не є обов'язковою приналежністю мого "Я".

Яким би складно побудованим не було моє життя, проте "Я" — завжди "Я"; моє ім'я завжди говорить про мою незмінну і нероздільну сутність у три, і в тридцять три, і в сто тридцять три роки.

Я — в усіх своїх переживаннях, вчинках, думках і житті, проте Я — абсолютно простий, неподільний попри всю складність — єдиний і неповторний, абсолютно індивідуальний.

Я — не маю частин, я — не складаюсь з них.

Не може бути ніякого руху далі без виразного почуття своєрідного суб'єктивного буття або, краще, суб'єктного. Індивідуальність і проста речова якість — дві категорії, що абсолютно не зводяться одна до одної; суб'єктне і об'єктне різняться в своїй онтологічній природі.

Подолати цю протипокладеність при безпосередньому їхньому порівнянні — немислимо, не дано.

Осилити цю протипокладеність можливо лише на грунті концепцій інших планів буття.

Дзеркало каже: чисте образне буття є злиттям суб'єктного та об'єктного буття.

Ми повинні тут мати на увазі не суб'єктивістично-психологічне розчинення художнього образу (об'єкта) в надрах процесу особистих переживань, так само як і звичайне знищення суб'єкта заради об'єктної байдужості.

Ні, в абсолютному образному бутті саме й присутнє буття *суб'єктивне* зі всією своєю невимовною і абсолютно простою якістю; тут саме присутнє і *об'єктивне* буття зі своєю грунтовністю та якістю об'єктності.

Образне буття тому так інтимно переживається людиною, що в ньому вона здійснює найбільш інтимний дотик до буття, йому чужого. Моє "Я" раптом перестає бути відчуженим; моє життя водночас виявляється і життям образів, образи раптом входять в моє життя і починають жити воєдино з моїм життям.

Спілкуючись з образами, ми раптом відчуваємо, що світ є не що інше, як ми самі, або, краще, ми самі утримуємо в собі

життя світу. Те, що було раніше відокремленим диференційованим переживанням у нашому суб'єкті, раптом стає онтологічною характеристикою того, що раніше ми відокремлювали від себе і називали об'єктом. Образне переживання ніби постає предметністю, самим буттям у всій життєвості його проявів...

Гадаю, що зозуленя вже стало на крило і годі вже йому об'їдати Лосєва.

Гнати його треба з гнізда.

У ліс! На свої харчі!

Знову раціо хапає мене за рукави і галасує надсадно:

Будь-яке логічне судження повинно бути засноване на чомусь зовнішньому по відношенню до нього!

Кричить так голосно, що аж дзвенить у вухах.

Від такого галасу дзеркало лускає й розсипається на міріади скалок, де кожен уламок, кожна скалочка, кожна лусочка відбивають одне й те ж саме, повторене міріади разів:

Образ говорить сам за себе!

Для Образу переконати — означає просто бути!

Образ є те саме, що він є!

Образ не може бути зведений до норми!

Образу не потрібне ніяке виправдання, крім власного самоствердження!

Нормою є буття Образу!

Нормою образного є щось, що безперервно постає, щось, що не має нічого спільного з ідеальною нерухомістю логічних норм!

Обґрунтування даного образу є локалізація його в даній живій системі твору, невід'ємність його від цілого!

В чистому образному бутті не може бути меншого чи більшого обґрунтування, але існує більша чи менша образність, тобто більша чи менша інтенсивність буття образу, більша чи менша його виразність!

Образ переконує і діє не за якоюсь нормою чи законом, а виключно своєю власною силою (образністю).

Образ не підлягає ні ідеологічним нормам, ані моральному закону, лише гармонії, тобто красі.

Якщо Вічність — персоніфікація Бога, а втілений простір-час — персоніфікація людини (свідомості), то Образ — персоніфікація єдності вічності і тимчасовості, Людини і Бога.

Почути Очима — Побачити Вухами

2.19. **“ І вчинив Господь Бог із землі всю польову звірину, і все птаство небесне і до Адама привів, щоб побачити, як він їх кликатиме. А все, як покличе Адам до них, до живої душі — воно ймення йому”.**

П о б а ч и т и — стоїть в українському перекладі, а в російському — у в и д е т ь замість — п о ч у т и.

Біблійна мова постійно, особливо в книгах пророків, вживає **побачити** там, де сучасні мови схильні вживати **почути** і **почути** замість **побачити**. Переклад, що переплутує зміст послання чи навертає його на справжній зміст?

Побачити (внутрішнім оком) означає в пророків істинно почути. Почути (внутрішнім слухом) означає побачити істинну сутність чогось. Побачити й почути душею в повноті.

Це відкриває двозначну природу твору. Твір завжди (як мінімум) двозначний. Його можна побачити в його зовнішній упаковці, тій, що, як то кажуть, сама “впадає у вічі”, а можна (і треба) побачити в другому (третьому...) сенсі — в утаємниченому, ще кажуть — у підтексті, в справжньому, глибинному.

Ці два (або більше) змісти просякають один одного, не відмінюючи один одного і не редагуючи один одного. Вони

працюють, народжуючи динамічно мінливий процес збагачення змістовної сутності твору.

Саме до цього підштовхують пророки — **прислухатись і побачити** невпинне вирування змісту, що постійно народжується.

Для чого знадобилась пророкам така плутанина змістів, така еквілібристика словами?

Що це, вдалий ораторський прийом Бога, далі тиражований пророками?

Ні.

Існує потреба в паралельних, або стереофонічних, трактовках явищ для виявлення їхньої справжньої суті.

Для цього потрібні і паралельні дієслова до тих, що оперують на одному рівні тлумачення, що оперують діями на рівні свідомості.

Потрібні дієслова, що оперують "трансцендентними іменниками", іменниками, що в'ють гніздища у підсвідомості.

Свідомі дієслова неспроможні виразити потреби тих трансцендентних іменників.

Штатні дієслова свідомості, так би мовити — номенклатура свідомості — просто не діють, блокуються у підсвідомості.

Підсвідомість не знає дискретної дії.

Вона не знає пошматованого на відокремлені клаптики, на сепаратистські діляночки, на хуторянські кутки, на огороджені латифундії, на знецінені дрібниці, на невиразні уламки простору, в якому через його відокремленість та сепаратизм — панують дієслова.

Навіть царюють.

Кожне як повновладний рекетир на своїй чітко викраєній у просторі ділянці зі своєю бригадою-парадигмою та бандою найманих синонімів.

Вони там правлять бал: чують виключно вухами, бачать — лише і тільки очима, стріляють обов'язково кулями, п'ють — горілку.

Щастя не п'ють зовсім.

Кількість дієслів у мовах завжди мізерна.

Скажімо, в мові, що панує по цілому світу, в англійській — 569 дієслів.

Всім вистачає визначити вбогість своїх дій.

Дієслів рівно стільки, скільки потрібно людині, щоб **народитися, полюбити** і **вмерти.**

Оце фактично й усі потрібні людині дієслова: **народитися, любити, вмерти.**

Та й та трійка зводиться до одного-єдиного дієслова — ***бути.***

Підсвідомість (трансцендентність) не знає відокремленості (структуралізації) частинок простору-часу, там ціла нечленована безконечність (вища, так би мовити, якість часу).

Тому там нема граматики: минувшини, сучасності, будучини; нема відмінків; а значить, немає і дії в розумінні дієслова.

Тому доступ у підсвідомість має лише та половина людини (людства), що називається творець.

І оперує творець у підсвідомості не дієсловами, а образами дієслів: тому там **бачать серцем, чують очима, співають душею, вмирають** не в сиру землю, а **в Бога.**

Проте, яке це все має відношення до вищенаведеного вірша про Адама, що називає імена всьому безіменному, але вже сущому в світі?

Відкривається дещо цікаве про онтогенез твору.

Створивши, поіменувавши, Деміург все ще не лишає свій твір напризволяще, він ніби намагається в якийсь новий спосіб відформатувати його, закінчити, завершити.

Для цього Деміург визначає свій твір функціонально, призначає йому роль у житті.

Тобто твір не народжується аби народитися, він завжди зорієнтований на певну роль. Навіть тоді, коли митець відмовляє своєму творові в будь-якій соціальній функції, він строго орієнтує його на аскетичне життя в естетичному просторі.

Скажімо, абстрактний живопис ніби виводить твір за ролеві межі, проте візьмемо перший-ліпший приклад...

Скажімо, Ad Reinhardt з його полотном "Абстрактна картина". Полотно "*покрито глибоким тьмяно-червоним тоном, полотно ніби жевріє зсередини. Бездоганну чистоту його рівної*

поверхні порушує лише легкий, майже непомітний неозброєним оком силует хреста. Густа аура, що засмоктує та обволікає підіймається на поверхню з глибин полотна. Хрест — канонічний символ — трактовано тут як абстрактну форму, що допомагає вповні розкрити виразні можливості кольору. Ніщо не ятрить не порушує застиглої моці твору. Рейнхардт звів мистецтво до його кінцевої сутності. Пов'язаний з рухом абстрактного експресіонізму в США, він повністю виключив зі своєї творчості всі літературні і живописні аналогії в пошуках абсолютно чистоти стилю. Як теоретик та викладач живопису він лишається непохитним, виборюючи незалежність мистецтва від життя:

"Мистецтво — це мистецтво-само-по-собі, а решта — то решта"[19].

Лише мистецтво-само-по-собі є мистецтвом".

Маємо насолоду бачити вишуканий твір у ролі "мистецтво-само-по-собі".

Це одна з класичних і вдалих ролей твору в репертуарі усіх мистецтв на всі часи.

Марк Ротко, ще один із чистих абстракціоністів, казав "Абстрактна картина — це миттєвий зв'язок, вона заскочує вас зненацька й поглинає цілком. Вона — провідник у недосяжні тайни людської душі".

Нічого собі, така невибаглива й скромна роль поводиря сліпого людства.

Може, воно й справді так з абстракціонізмом...

Принаймні я йому довіряю. Як і його хрещеному батькові Василю Кандинському, який любив абстракціонізм за "незвичайну красу, яка випромінює внутрішнє світло".

Проте відмовити у внутрішньому світлі незвичайної краси, скажімо, "Трійці" Андрія Рубльова я б не насмілився, хоча його твір виконує майже протилежну роль — ідеологічно заангажовану, скуту каноном роль ортодоксальної ікони.

Що вже казати про фільм "Чапаєв" братів Васильєвих, якому відведено авторами бути в ролі політичного більшовицького ватажка — все одно твір сповнений внутрішнього світіння незрівнянної краси.

Твір діє через своє ролеве призначення, а не ідеологічну маску.

Та з часом актуальна роль змінюється, знімається, забувається, розмивається, відходить на задній план, у тінь, перестає бути актуальною.

Залишається чисте внутрішнє світло несказанної краси.

Так відкривається її справжня роль.

Твір виходить на підмостки вже у своїй справжній ролі. Виходить, що справжня рольова побудова завжди подвійна.

Є ніби зовнішня, актуальна роль і справжня — внутрішня.

Актуальна роль, до якої покликано Адама, яку Адам отримує від Бога, — називається Homo Scientific "...як покличе Адам до них... воноймення йому...", хоча справжня внутрішня роль ніби замовчана, утаємничена і зовсім інакша, та роль — роль творця **(створімо людину за образом Нашим, за подобою Нашою).**

Адам слухняно і завзято починає виконувати роль, починає пізнавальну діяльність.

Він називає все суще.

Перед Адамом вишикувалась безкінечна черга створінь: прискакало щось, Адам прислухався до тупотіння, понюхав, помацав рукою, сказав: "Кінь", стало розумніше у світі рівно на коня, світ зрозумів, що то є кінь; підлетіла (багато років опісля) якась дрібнота, якась скажена дзига, Адам як не придивлявся — нічого не угледів, щось порахував в умі, сказав: "Атом" — вибухнуло в Хіросимі; а перед тим, років так зо дві тисячі, а мой більше, підійшов один, носатий, Адам тицьнув пальцем в груди, каже: "Евклід", бо під пахвою побачив Евклідову геометрію, зрадів, каже: "Ставай поруч, Евкліде, допомагати будеш". А черзі вже нема кінця й краю у два боки, ніхто не хоче зникати безіменним, так і пруть, великі й сильні лізуть поза чергою — різні там сили земного тяжіння, планети, банкіри, галактики, ейнштейни з ейзенштейнами, комп'ютери, чорні діри та динозаври.

Адам через ту роль став завідувачем пашпортним столом, або Першим Президентом академії Наук.

Захоче — дасть іменння, не захоче — гуляй Вася безіменним...

Чудо непрямого говоріння

Ніби мова йде про одне, а насправді відкривається інше

Може, тому в мистецтві всі спроби прямолінійної атаки на предмет, усі намагання говорити лише суть і більше нічого, всі математично вивірені логічні докази — кінчаються поразкою.

"... як покличе Адам до когось — воно ймення йому... Адам усвідомлює все і вся навколо себе. І став через ту усвідомленість при владі. Влада, як і будь-яка влада, тяжіє стати і стає при нагоді абсолютною.

Свідомість крок по кроку узурпувала владу над світом, викинувши практично за борт Ноєвого ковчега і творчість, віру.

Недарма Лютер вважав свідомість дияволом в людині.

У ковчег, не без диявольського наміру свідомості, була допущена лише системна наука: кожної тварі по парі.

Для творчості там місця не знайшлось.

З моменту всесвітнього потопу і до сьогодні людство проживає еру свідомості, законопослушанія науці — так завзято грає Адам свою роль. Часи до всесвітнього потопу були ерою творчості, свободи, єресі, гріха — розквіту мистецтв. Все було: лісова опера, наскельний живопис, скульптура, архітектура, балет, навіть кіно в системі «Печерне-Долбі» було.

Проте нічого з того гріховного не було врятовано у Ноєвому ковчезі. Нічого не було взято на той ковчег, крім носіїв генетичних кодів (а тому і врятовано мистецтво).

Ми живемо на початку нового всесвітнього потопу, в період зміни духовної парадигми, в новий ковчег уже нічого не буде брати, бо наука не створює небулого, лише називає ім'я, науці не відоме.

Породжує ланцюгову реакцію інформації.

Сутність зникає, витіснена інформацією про неї.

Світ стає не сутнісний, а примарний, інформаційний.

Творчість в еру свідомості пасе задніх.

Нью Ноїв ковчег буде маленький, як колиска (ні, значно менший, — як чіп), бо не залишиться вже чогось достойного порятунку, все легко вміститься в ту міні-колиску-труну-чіп, лише генетична програма Людини Творця — Homo Demiurg.

З тієї бруньки ДНК, з того чіпу вибухне все, що зветься наукою, мистецтвом, вірою.

Між колискою і труною майже немає різниці, між ними — тільки життя.

За всіма ознаками потоп уже почався:

"...земля пуста й порожня, від обрію до обрію вкрита застиглою лавою усвідомленої інформації, і темрява над безоднею інформаційного шуму, і Дух Божий одиноко ширяє над дезінформованим обличчям землі...", і в тому всесвітньому розбурханому потопі інформації танцює на велетенських хвилях крихітна цятка рятівного ковчега-колиски з відчайдушним пасажиром — Людиною Віруючою.

Бо жодну з ролей людині не зіграти переконливо без віри.

"Не вірю!" — кричав Станіславський на своїх акторів і мав рацію. Він вимагав віри в самому акторові. Неможливо повірити в актора, коли той сам не має віри. Творчість виходить з віри і не має нічого спільного з свідомим пізнанням, бо творчість є сотворінням небулого, привнесенням у світ того, чого у світі ще не існувало.

Раціональне пізнання, на відміну від творчості, — то лише найменування (і тільки) вже створеного, існуючого, але досі бувого безіменним і через це невідомим.

Велику біду творчості, зокрема мистецтву, принесло те, що протягом століть від творчості завжди, з якоюсь згубною впертістю вимагали ознак пізнавальної ролі.

Творчість, оскільки нічого в цьому світі не існує в стерильно чистому вигляді, за винятком лише абстрактних категорій метафізики,

навмисне редукованих до хімічної чистоти ("чистий розум" Канта, наприклад), так і творчість несе в собі різні домішки, забруднення, сурогати, викривлення функцій, додаткові якості, побічні ефекти, містифікації та обман, у тому числі й пізнавальні моменти, що не є основоположними властивостями творчості.

Пізнавальні додаткові рефлексії виникають в основному через акт втілення в просторі-часі.

Відвойовуючи собі певну ділянку простору-часу небуле стає буттям, здійснює акт означення фрагменту часу-простору, створює картезіанські координати і через це може бути усвідомлене в категоріях науки.

Проте образ — то єдина і невід'ємна ознака творчості.

Образ в просторі-часі не має координат, бо належить трансцендентному.

Доступ свідомості туди заборонено.

Господь ще не раз міняв роль своєму творові.

2.15."І взяв Господь Бог людину, і в еденському раї вмістив був її, щоб порала його та його доглядала..." — це ще одна з провідних ролей людини — завідуючий господарством, голова колгоспу, прем'єр-міністр, одним словом — господарник.

Це дуже важлива роль, існує навіть філософське обгрунтування цієї ролі, свого роду режисерська експлікація цієї ролі — "Філософія господарства", написана Сергієм Булгаковим.

Як відомо, Творець потім зняв людину з цієї ролі, як режисер знімає на театрі актора, що загуляв, коли вигнав людину з бродвейського академічного едемського театру імені Г. Бога і призначив у провінційний земний театр на найгіршу роль, яку тут же й написав:

"У поті свого лиця ти їстимеш хліб, аж поки не вернешся в землю..."

І дав монолог лише на чотири слова:

"Бути чи не бути?"

Найродючіше Дерево Всесвіту

"З протиставлень народжується найпрекрасніша гармонія", — казав Геракліт, без сумніву, маючи на увазі райську яблуню.

2.16. "І наказав Господь Бог Адамові, кажучи: "Із кожного дерева в Раю ти можеш їсти". 2.17. "Але з дерева знання добра і зла — не їж від нього, бо в день їди твоєї від нього ти напевно помреш!".

"Напевно помреш" в іншому перекладі звучить як "Смертю помреш" більш категорично, та все одно: смерті не минути.

Такий собі вузлик на пам'ять, щоб, бува, не забути, та по забудькуватості не надкусити яблуко-падалку. Багацько їх по раю нападало за вічність.

Більше ніж у Тарковського в епізоді "панлошадизму в яблуках" з "Іванового Дитинства".

(Цікаво, знання — синонім смерті лише в раю чи на землі теж?)

У раю, в затишку, в тіні того миршавого (бо всього на дві гілки) дерева "знання добра і зла" сидять, ні, правдоподібно, що лежать, як довженківські діди, тіні всіх великих філософів Всесвіту.

Хрумтять яблуками та сивими головами.

Думають.

Довічний симпозіум очолює найрозумніший з християнських філософів — Апостол Павл(о), не менш відомий і як запеклий фарисей Савл.

Тема симпозіуму: "Смак яблук з Дерева Добра і Зла".

З-за кущів спостерігає за ними сам Господь.

З однієї з гілок звісився Змій (Здогадайтесь з якої.)

Обидва уважно слухають, не втручаються в суперечку. Посміхаються. Бо знають, що розв'язати той вузлик, такий нехитрий з першого погляду, ще нікому не вдалось (крім Адама та Христа, очевидно, але якою ціною...). Тому й не беруть участі в симпозіумі. Лише спостерігають.

Для творчості той вузол і все, з чого він вив'язаний, — осередд суть і саме буття твору. По-науковому — онтогенез, якщо тв живий. А він живий, проте, в ще невідомій науці формі життя.

Почнемо здалеку.

Із пейзажу перед битвою.

Продеремось через чагарники на дальніх підходах до дере Добра й Зла. Відшукаємо биті попередниками стежини думо Захаращено, непролазною стіною буяють вічнозелені хащ переплетені лозами винограду та хмелю, ліанами орхідей.

Дуже хоче Господь утримати своє двоноге створіння пода від того дерева в певних рамках благосного існування... але не силах... бо вже створив його раніше — з вільною волею.

І та свободна (вільна) воля відшукає найменшу шпаринку тому буйноквітучому зеленому моноліті, а не відшукає, т продереться навпростець у саме серце Всесвіту, до того заповітно дерева.

"Бог, як досконала та абсолютна особистість, як сама Свобода з любові своєї забажав вшанувати людину Своїм Образом, тобт Свободою, — пише Сергій Булгаков у "Філософії господарст ва". — Тому свобода включена у план всесвіту як його основа Свобода... є неліквідним моментом творіння"[20].

Зрозуміло, що свобода волі, — то лише дар, чогось варти якщо може бути реалізованим. У первісній моделі Всесвіту свобо волі виявляється непотрібною прикрасою, нікчемним — як кажут мої студенти — прибамбасом, бо вона не може бути реалізованою

В раю свобода волі зводиться з функції до фікції, до уявн ознаки, бо обирати нема з чого — все вже обрано при сотворін і Творцем проголошено, що "добре є".

Щодо Едему, куди вміщено Адама з Євою, то там взага сфера блаженства духу, територія благодаті, одним словом "вільн економічна зона", так би мовити — екстремальна ситуація "добр є" — реалізована мрія про благо.

Свобода волі в такій ситуації — лише обіцянка, білий зву навіть не самий звук, а бліде відлуння того звуку в райськи кущах.

Так би й було навіки, якби не була створена Господом крихітна територія, точніше — простір (щось, так приблизно, три на три і на три метри за законами дачного садівництва) в середині раю з особливим статусом, де можна було пред'явити й реалізувати свободу волі.

То була навіть не територія, а порівняно з безконечністю Всесвіту крихітна цяточка пітьми, що загубилася серед сонячних полисків у райських нетрях, тісна шпаринка спокуси. Спокуси, за якою, бездонне провалля життя, безодня творчості, повна й незаперечна свобода. Та, майже непомітна, дірочка — вихід з раю, ще менший за відоме вушко голки, через яке пролягає зворотний шлях до раю, — носить ім'я первородного гріха.

(Вчимось у Бога, і перше, що робимо в творчому акті, — визначаємо (обираємо, створюємо, орендуємо) простір творчості.)

Господь же і поклав гріх межею свободи.

Поставив людину зі свободною волею, про яку вона до часу нічого не відала, перед можливістю дізнатися про свій дар, перед Деревом Добра і Зла.

Дерево знання Добра і Зла — це божественна бібліотека тільки з двома гілками-каталогами: чеснот та хиб.

Перед тим, хто отримує доступ до тих каталогів, відкриваються "Два Путі", два шляхи життя.

Один шлях добра, як шлях до істини, другий шлях гріха, що веде туди ж само.

Обидва ведуть до смерті, як і попереджав Господь.

Попереджував, ніби намовляв, ніби під'юджував, ніби підбурював на щось, спокушав: "Не їж, бо вмреш!"

Господь поклав закон: "Не їж".

Але в природі людини (божественній природі, зауважте) виявився дух протиріччя (вроджена свобода волі), який розпізнав себе через ту заборону, був спровокований виявити себе забороною та велінням закону.

— "Закон правий у тому, що він вимагає, але винен у тому, що своєю імперативною формою викликає дух спротиву свободної волі

і, як наслідок, викликає зворотне тому, чого вимагає, викликає злочин. В законі причаївся змій-спокусник".

— «Закон — гніздо спокуси».

— "Закон без гріха мертвий".

— "Я не знав би гріха без закону, я не знав би побажання, якби закон не казав: не побажай".

Цей хор сплітається з голосів Ніцше, Достоєвського, Шестова, Апостола Павла, лунає з того затишку під яблунею і ніби озвучує Адамові вуста:

— "Колись я жив поза законом, та коли прийшла заповідь, гріх ожив..."

— "Заповідь прислужилася приводом до того, що гріх створив у мені всілякі бажання..."

— "Гріх, узявши повід від заповіді, спокусив мене та вбив нею..."

Якби вже так не волів Господь, щоб Адам не скуштував того яблука, по-перше, не треба було б казати про ту яблуню нікому, особливо Адамові; по-друге, міг би вже обгородити її колючим дротом або просто зрубати чи викорчувати, якщо вже вродила. Але ж не зробив цього, більше того — прямо вказав, де її шукати: **"в середині раю"**.

При цьому вжив імперативний, наказовий спосіб.

Сам підштовхнув.

А мабуть, через те, що не дуже надіявся на Адама як на правопорушника, бо знав його як свої п'ять пальців, як занадто вже законослухняного, то відразу після заборони їсти ті плоди сотворив Адамові помічницю в цій справі законопорушення — гріховодницю Єву.

(Саме в такому порядку: відкриває Адамові таємницю, потім створює Єву, яка, зрозуміло, про таємницю не могла чути, бо її фізично не існувало, коли Бог розповів Адамові про яблуню. Принаймні в такому порядку записано в Біблії.)

Перепусткою в ту бібліотеку, до того смертоносного знання і було покладено первородний гріх — порушення Першого Божого Закону. А Диявол-Спокусник і є уособленням самого Закону, хоча ряджений під вченого секретаря-охоронця тієї бібліотеки.

Перший Закон протримався непорушеним рівно стільки, скільки часу знадобилось Адамові, щоб добігти до тієї яблуні, перевести дух, трохи поламатися для годиться і согрішити — вп'явши ікла в солодкий плід, — тобто лічені хвилини.

За карбованим визначенням святого Апостола Іоанна Богослова, "гріх є беззаконіє".

Апостол каже не про якусь одну з можливих ознак гріха, не ширяє по периферійних, маргінальних визначеннях, він заглиблюється в саму сутність, в надра, в метафізичне єство закону. Його визначення гріха є онтологічним. Його не треба розуміти з погляду законності. "Гріх є беззаконіє, є перекручення закону, тобто того порядку, який дано тварі Господом, того внутрішнього ладу всього творіння, котрим живе воно, того облаштування надр тварі, що дароване Богом, тієї премудрості, у якій зміст світу".

Отець Флоренський визначає гріх як "неспроможність творити, а — лише руйнувати".

"Гріх неспроможний породжувати. Бо всіляке чадородіє — не інакше, як від Сущого Отця. Але лише умертвляти. Гріх безплідний, тому що він — не Життя, а Смерть. Смерть волоче своє примарне буття лише завдяки Життю і за рахунок Життя, живиться від Життя та існує лише постільки, оскільки Життя дає від себе їй поживу. Те, що є в Смерті, — лише спотворене нею Життя. Навіть на "чорній месі", в самому гніздищі диявольщини, Диявол зі всіма його приспішниками не спромоглися вигадати нічого іншого, як по-блюзнірському пародіювати тайнодіяння літургії, роблячи все **навпаки**. Яке жебрацтво! Яка площинна "глибина"!"

Якщо розуміти творчість як створення небулого, то тоді на шляху творчості відкривається непрохідна прірва у вигляді закону.

За законом неможливо створити нічого небулого. Бо закон регламентує якийсь спосіб буття, але вже існуючого буття.

Творчість — це постійне руйнування існуючого закону і створення нового самим твором.

Шлях зла не є справжньою творчістю, проте є шляхом реалізації свободи волі.

Існує нездоланний конфлікт між свободою і щастям. Після шестирічного ув'язнення в колонії суворого режиму Параджанов неодноразово казав, що в зоні він був нещасний, але вільний. Тут навіть нема парадокса: Параджанов реалізував і в умовах в'язниці свободу волі в творчості. Його тюремний доробок вражаючий: епопея-колаж зіткана з сотні мінливих оповідань, лише частину з яких він видав; сотні ляльок, створених з табірних підручних матеріалів: пружин від ліжок, уламків алюмінієвих виделок, клаптиків старих онуч та ковдр, корок від пляшок, упаковок від ліків, обгорток від дешевих цукерок — цілий ляльковий театр всесвіту; графічна серія портретів діячів світової культури — Данте, Гете, Рафаель, Стравінський, Вагнер, Чайковський, автопортрети — розміром поштової марки на поштових конвертах (за браком паперу), намальовані кульковою учнівською ручкою синього кольору, єдиним дозволеним у зоні засобом і кольором письма.

То була творчість-втеча-з-за-грат. Тобто справжня творчість.

Шлях добра, тобто життя за законом, гарантує щастя, але регламентує свободу.

Творчість — єдина можливість і єдиний спосіб безкарного порушення закону. Більше того, творчість не може бути регламентована законом. Істинну творчість недарма порівнюють з бунтом. Творчість — це безперервний первородний гріх. Тому навчитися творчості, як, скажімо, навчаються їзді на велосипеді або грі у преферанс, неможливо. Проте не впадайте у відчай, про творчість і таємниці творчості подбав сам Господь Бог.

Створивши людину за образом і подобою своєю, Господь сам обмежив той Образ і Подобу певним законом, який було створено саме для цієї людини-твору. Законом про те, що Образ і Подоба за жодних обставин не можуть стати самим Богом, хоча й будуть безкінечно прагнути до повного злиття з Богом.

Якщо людина буде рухатися в творчості до повноти втілення в собі праобразу, то має порушити той покладений закон.

Це невід'ємний трагічний конфлікт, що його заклав Господь у свій твір. Той конфлікт — форма існування твору й художнього образу і творчості взагалі.

Проте конформізм як альтернативна форма існування творчості поширена значно більше, ніж бунт.

Конформізм насправді творчістю не є, то сурогат, тиражування булого. Закон (альтернативна форма творчості) — не знає живого, конкретного, неповторного твору, унікального (не булого до того) образу, не проймається його інтимним буттям, закон взагалі не для того; закон — гарант виживання; закон — це захист; закон охороняє той неповторний образ від зазіхань з боку інших "неповторних творів", "образів", охороняє незалежно від того, яким є спрямування та духовний стан інших образів і творів.

Парадокс у тому, що лише в рамках закону можлива поява твору як феномена, але тільки при запереченні закону можливе його особисте буття; лише за цієї умови твір стає чимось, раніше не булим, неповторним істинним твором, індивідуальним образом.

Як у казці: наліво підеш (шлях добра) — коня втратиш, без коня смерть; направо підеш (шлях зла) — голови не зносити, без голови теж смерть.

Жах законнісного моралізму в тому, що він намагається зробити людину автоматом доброчинства. Нестерпна нудьга доброчинства може і є щастям, але заперечує будь-яке відхилення від закону.

Відхилення — гріх. Виходить: або творчість гріховна, або сліпе дотримування закону — гріх. Дійсно, як у казці.

Основний парадокс етики розв'язується християнством: християнство виявляє безсилля добра як закону.

Творчість в обличчі конформізму демонструє безсилля добра як основи при створенні образу. Формула творчості — зіткнення зла й добра. Конфлікт.

Я: “Я так бачу!”

3.2. “І відповіла жінка змієві: “З плодів дерев раю ми можемо їсти”. 3.3. “Але з плодів дерева, що в середині раю, — Бог сказав: “Не їжте з нього і не доторкайтесь до нього, — щоб вам не померти”. І далі: **3.4. “І сказав змій до жінки: “Умерти — не вмрете!” 3.5. “Бо відає Бог, що дня того, коли будете з нього ви їсти, ваші очі розкриються, і станете ви, немов Боги, знаючі добро і зло”.**

Ось воно що: розкриються очі.

Схоже, що це головна умова творчості: власне бачення.

Не очима закону, установ, нав'язаних трактовок, стереотипів, прийнятих норм, естетичних маніфестів, а власними очима.

Розкуті очі.

Ось воно чому: будете немов Боги, коли побачите на власні очі і добро і зло. Ось воно як: стати як Боги неможливо без власних зусиль. Бог не створює Богів, лише людину.

Деміургами стають самі. Творчість починається з цього — дерзнути переступити межу, що відділяє тебе від Творця. Творець хоче цього від людини. Бажає цього, але й утримує людину від того згубного кроку, бо знає міру страждань, знає непомірну ціну, що платять Боги за те, що вони Боги.

Ще родючіше дерево

...далі про те саме, бо все ще незрозуміло, чому Господь так ускладнює структуру свого твору...

Почну з кінця думки П.Тейар де Шардена, вилученої з його книги “Феномен людини”, а вже потім, коли дійду кінця своєї думки, повернусь до початку Шарденової.

"Якщо хтось забажає у всій рельєфності виявити і цілком послідовно пояснити феномен людини... то, на мою думку, необхідно вмістити себе у... космічне середовище..."[21]

Людина, крім того, що вона людина, особистість, "Я", вона ще й боже створіння (витвір божого мистецтва), об'єкт творчості, нарешті — твір.

В каталог творів мистецтва Сотбі цей твір увійшов за №....001; під назвою "Людина *Адам* "; автор: Господь Бог; рік видання: шостий день по створенні світу; обсяг: трансцендентний; співавтори подальших видань: Єва, Змій, Час; останнє місце депонування: планета Земля; попереднє місце депонування: Рай. Примітки: примусово депортований з Раю, з причин невідповідності стандартам депонування в Раю. Твір знаходиться в стані постійного саморуйнування, патина часу суцільна, багатошарова, механічні пошкодження зовнішньої форми та внутрішнього устрою сягають 75%, а в деяких елементах (головний мозок, нервова система) — 99% цілого, — проте має ще достатньо підстав для впевненої ідентифікації як людини *homo sapiens*, в основному через самодекларації. Реставрації, без втрати первинної індивідуальності, не підлягає.

Підпис: вчений секретар-охоронець музею
Сотбі — Зм. Спокусник.

Повернути творові під назвою "Людина" його первісний вигляд для чистих досліджень над ним уже неможливо, патина часу вже істотно змінила не лише первинну зовнішню форму, а й самий образ.

Якось уночі в Парижі я переходив Сену саме тоді, коли піскоструменим апаратом чистили почорнілі від кіптяви скульптурні мармурові групи на відомому мості. З них знімали патину часу, ніби здирали скальпи з живих істот. Було схоже, ніби злодії зривають хутра й коштовності з нічної красуні. З-попід безжального кинжального струменю оголювалась, випростовувалась якась бліда, приречена на смерть під першим же ранковим променем сонця квола личинка відомої скульптури.

Я зупинився обурений.

У мене з-під носа викрадали Париж, образ Парижа, заради якого я завжди виходив з метро, щоб перейти Сену по тому мості.

Хоч я розумів, що колись, первісно, ця скульптура виглядала саме так, як її зараз відкривали.

Просто від твору відчищали присутність співавтора.

Тим співавтором був час.

Хоча, строго кажучи, час не співавтор Бога, бо час — одна з властивостей Бога. Просто Бог не залишає напризволяще своїх творів ніколи, навіть коли викидає їх із депонарію в Раю. Також він не залишає без свого співавторства в часі й жодного твору людини.

Бог — співавтор усіх без винятку творів людини саме через вплив часу.

Тому жоден твір (Фелліні казав: "Я, мабуть, поганий батько, бо відразу виштовхую свій твір у незалежне життя, бо боюсь, що якийсь із них сяде мені на шию і я буду його рабом до смерті, боюсь стати автором одного твору"), а Господь не такий, як Фелліні, не залишає навіть чужих творів без піклування про них, продовжує працювати над ними, відновлювати, реанімувати, — аж до самої їхньої смерті.

Саму їхню смерть перетворює теж у мистецький твір. Так вмирає Сфінкс перед пірамідою Хеопса. Так загинула єдина, врятована від сталінського багаття, копія фільму Ейзенштейна "Бежин луг" (одна-єдина за всю війну німецька фугасна бомба, яка впала на "Мосфільм", влучила в схрон, де була закопана та неопалима в кагебістському вогні копія на горючій плівці).

Так умирала Десятинна церква в Києві, вщент забита жінками й дітьми, коли монголо-татарська орда підпалила їх у церкві живцем... Твори тихо б умирали кожен у своєму часі, в якому були народжені, якби Бог-Час не позначив свого співавторства на кожному з них.

Саме час корегує, вносить відповідні зміни у твори, дописує їх середини і зовні, наповнює все новим і новим змістом часу.

Безпомилковою позначкою роботи часу над твором є патина.

Твори з часом набувають значення, невідомого за ними під час ťнього створення. Ніби митець передбачав майбутнє життя твору.

Подивіться в дзеркало, а потім на фото у вашому паспорті і побачите, як працює співавтор Бога — Час.

Час байдужий до підробок, до тих виробів (не творів), де дсутній образ, бо до них не торкалась рука творця. Він (час) бивае їх своєю байдужістю, він їх не помічає, але надає безсмертя, рніше, — постійно живить собою, реанімує, не дає вмерти, надає все більшої життєвої снаги істинним творам, шедеврам.

Культура для творів мистецтва — це така велика реанімаційна алата в шпиталі лікаря Часу.

Там, у реанімаційній, можна зустрітися з Тейяром де Шарденом нову, він там працює.

В основі його концепції лежить панпсихізм, що стверджує аявність духовного початку (начала), який присутній у Всесвіті, і прямовує розвиток універсума.

Таким началом світового поступу є е н е р г і я — невід'ємна ластивість матерії й водночас духовна рушійна сила, яка спричиняє еволюцію космосу від найпростіших матеріальних утворень до одини. Сходинками еволюції, за Тейяром де Шарденом, є переджиття", "життя", "думка" і "супержиття". Він пише: "Останнім асом, завдяки розвитку астрономії, ми засвоїли ідею, що універсум продовж кількох мільярдів років (всього лише!) начебто розширився від своєрідного первісного атома до галактик... Ця картина озвитку світу через вибух ще дискутується, але жодному фізику і голову не прийде відкинути її через те, що вона, мовляв, позначена ечаткою філософії чи фіналізму... Якщо універсум з астрономічної очки зору нам уявляється в стані просторового розширення (від зерно малого до безмежно велетенського), то таким же чином, але е чіткіше з фізико-хімічної точки зору він виступає перед нами мовби в стані органічного з г о р т а н н я до самого себе

(переходу від дуже простих тіл до дуже складних) — це специфічн згортання "складності"... як свідчить досвід, пов'язане з відповідн збільшенням внутрішньої зосередженості, тобто (виникнення психіки або свідомості"[22].

У той же самий час, що і французький теолог Шарден російський парижанин, як його називали — Рахманінов від філософ Б.П.Вишеславцев у праці "Этика преображенного Эроса" розгляда становлення людини як сублімацію божественного Еросу, тоб підйом, піднесення до вищого, своєрідного згущення, згортанн (ущільнення) ідеї, розуміючи Ерос як енергію, спрагу втілення перевтілення та воскресіння; кінець кінцем боголюдяну спраг жагу народження боголюдини.

Згортання (за Шарденом) до самого себе, ущільнення, перехі від дуже простих елементів до дуже складної структури — все це онтологічна картина творення.

Навіть Адама створено в такий спосіб з червоної глини.

Пригадаємо, як скульптор поводиться з глиною, — він місить, тисне на неї, згущує, ущільнює її, він її кидає шматками д цілого, набиваючи форму. Праця з глиною — образ ущільнення згущення, згортання, конвергенції до сутності. Адам — це згусто матеріалізованої енергії, яка сублімується в дух (за Вишеславцевим

"Повторюю, — каже Т. де Шарден. — Якщо розглядат універсум вздовж його осі складності, то виявиться, що і в цілом й у кожній зі своїх точок він перебуває в стані постійного згортання. і життя пробивається скрізь і завжди, і там, де воно помітн пробилося назовні, ніщо не в змозі перешкодити йому довести д максимуму процес, завдяки якому воно виникло. На мою думку необхідно вмістити себе в це активне конвергентне космічне середовище, якщо хтось забажає в усій рельєфності виявити і цілком послідовно пояснити феномен людини"[23].

Ми якраз і прагнемо цього — зрозуміти феномен твору людини.

Саме тому, що "Я-твір" бажає виявити і послідовно прояснити для себе феномен людини-твору, то доведеться "Мені-твору" самому лізти в це "активне конвергентне космічне середовище".

Аж мурашки шкірою... Чомусь нагадує четвертий орнобильський реактор... Мало йому, що воно космічне, воно ще конвергентне. Відомо, що будь-яке згортання — це початок чорної діри, а з чорної діри ніхто ще не вибирався назад... Втішає лише те, що з усіх чорних дір космосу, людина — хоча й найчорніша чорна діра, але не абсолютна.

Бо абсолют — то сам Бог.

Тому й є, хоча малий, проте шанс повернутися з тієї неабсолютної чорної діри.

До того ж та чорна діра — Я-сам.

Серце Бога

Універсум розширюється від первісної крапки (абсолютного нуля) в усіх мислимих та й немислимих напрямах. Одночасно в тій самій точці абсолютного нуля універсум згортається з такою ж самою шаленою швидкістю, як і розлітається.

Це рух у вимірі, який неспроможна уявити наша свідомість.

Згортання — це трансцендентна перспектива чорної діри. Рух не лише з крапки-центру до сферичної периферії , а і з самої крапки-центру у свій антисферично згорнутий центр.

Це сама чорна діра — спресований в абсолютний нуль універсум.

Він у свою чергу мегатрансцендентний до універсума.

Це — підсвідомість універсума.

Це — серце Бога.

Це — Бог Бога.

Це — ейдос ейдосу. Або Тартар — у грецькій міфології — простір, що знаходиться в самій глибині серцевини космосу.

“Якщо кинути мідне ковадло з неба на землю, — казали древні греки, — то воно долетить до землі за дев’ять днів, ще стільки ж воно буде летіти до Тартару, в якому всі коріння землі і моря, всі кінці і початки”.

Ковадло звідти ніколи не повернеться, пропало ковадло, бо Тарта огороджено мідяною стіною, і ніч оточує його в три ряди.

Сотворіння Всесвіту Богом не є божественним свавіллям, йог фантазією, примхою, імпровізацією чи вигадкою. Ні, в нашо господарсько-прагматичному розумінні — це майже планова робо та ще й за певною довгостроковою програмою та кресленнями.

Щоправда, програма та креслення самій свідомості Бо невідомі, вони поза його свідомістю в мегатрансцендентно божественному ейдосі. Головний метод Бога-Творця — інтуїція.

Сотворіння світу — то є інтуїтивне розпізнавання та відтворен за взірцем ідеї-ейдосу універсума.

Інтуїція, як вона визначається з філософії Анрі Бергсона, вигляд так: **інтуїтивний акт, що схоплює явище (предмет) цілісно, його абсолютній сутності та повноті, і не потребує подальш обгрунтувань, не потребує додаткових критеріїв, розкриваюч сутність речей з безпосередньою ясністю та очевидністю.**

Бог цього ніколи не приховував: **"Споконвіку було Слово, Слово в Бога було, і Бог було Слово"** — оце, мабуть, найкра та довершена формула інтуїції.

Пам'ятаєте: ейдос **стола** є взірцем для тесляра, який майстр **стіл**. Ейдос стола теслятеві може бути даний лише в інтуїції. Б інтуїції тесля стіл не змайструє, вийде щось інше — або стілець, аб вітряк, або просто переведе колоду нанівець. Лише завдяк теслярській інтуїції у тесляра-творця вийде стіл.

Нетворець працює методом проб та помилок, без інтуїції.

Нетворець лише ремісник.

Тесляр-творець, може, ніколи й не чув пр вказівку, або закон, Канта про інтуїтивний, божественний інтелект архетип.

Проте відомо, що незнання закону не звільняє від дотримуван закону, навіть і творців-теслярів при створенні столів, стільців аб всесвітів.

Саме Кант показав: якщо творчість і можлива (він мав на увазі філософію), то лише шляхом б а ч е н н я, а не діалектичного зусилля.

А що це, як не інтуїція?

Господь починає згортати універсум у певній точці, яка досягла в своєму розширенні стану порожнечі хаосу, тобто сформувала інтуїцію зміни вектора руху.

Тоді Господь "ущільнює свою глину" аж до виникнення свідомості, тобто до сублімації (до створення) власного Образу і Подоби.

Бог започатковує чорну діру, і вона починає своє шалене згортання до сублімації в абсолют, в Бога.

"Чорна діра" — не гірша метафора, ніж "монада" Лейбніца, яка, за його словами, "не має ні вікон, ні дверей" — чим не чорна діра?

Чорна діра — псевдонім "Я"

Я вже згадував, що наші пращури ніколи не називали на справжнє ім'я жодного зі своїх богів та навіть жодного з могутніх, хижих звірів, щоб, бува, не накликати їхній гнів на свою голову. Вони завжди давали їм інші, несправжні імена. Наше "Я" так само приховує в нас і від нас ім'я Бога, який увійшов у нас через акт одухотворення.

Може, творчість — це мистецтво давати всьому несправжні імена?

Може...

Може, "Я", "Образ" — це безпечні для людини псевдоімена Бога?

Хто зна... може...

А Бог уже починає поратися біля нового всесвіту.

Досягнувши перевернутої ("опрокинутой") вершини, або центру своєї чорної діри, Всесвіт колапсує від зіткнення з Богом (у Бозі), міняє вектор руху — і універсум починає своє нове фатальне падіння-розширення з космічною (черепашачою) швидкістю (до зіткнення) до зникнення в абсолюті.

В МетаУніверсумі тьма створених Богом Всесвітів, але Бог Єдиний і працює, не покладаючи рук.

Бог — енергія, духовна рушійна сила, єдина і абсолютна, що спроможна поміняти вектор руху в точці абсолютного ніщо, ущільненого Тартару або абсолютного нуля порожнечі хаосу.

Досократики вважали хаос початком всілякого буття.

У чистому мисленні XX століття хаос уявляється як величний, трагічний образ докосмічної першоєдності, де розплавлено все буття, з якого воно виникає і в якому воно зникає; тому хаос є універсальним принципом суцільного і безперервного, безконечного і безмежного становлення. Він — континуум, позбавлений будь-яких розривів, всіляких порожніх проміжків і навіть взагалі будь-яких відмінностей випадковості і свободи.

Так, нарешті, ніби інтуїтивно дісталися до "активного конвергентного космічного середовища".

А що далі?

Далі треба відшукати "Себе-твір", загублений у цьому середовищі, в цьому безмежному просторі.

Простір неосяжний, незрозумілий, невіддільний від "Мене-твору", простір реальний лише в точці "Я" трансцендентних координат.

"Я" — завжди в центрі хаосу, космосу, всесвіту, твору.

Де "Я" — там центр.

Центр пересувається, переміщується разом із моїм "Я".

"Я" — в центрі реального кола, окресленого межею обрію-свідомості.

"Я" — черепаха зі своїм панциром-обрієм свідомості на спині, який "Я" пересуваю разом із собою.

Мені здається, що ще одне зусилля — і я зазирну за обрій в трансцендентне, та марно — я навіки під своїм закостенілим обрієм, і за моїм панциром нуртує трансцендентність, і лише мій міцний, непохитний панцир свідомості рятує мене від божевілля трансу, від хаосу.

Той ідеальний світ за моїм панциром не відпускає мене, він завжди тут... але тільки в тій мірі, в якій його тут... нема.

Трансцендентне як матриця, яка безперервно штампує черепашок свідомості і жбурляє їх жменями в тайярдешарденівське "конвергентне космічне середовище".

За Тейяр де Шарденом, "свідомість" є і повинна розглядатися не як певна наявна сутність, а як "ефект"... як специфічна властивість складності..., де матерія і дух являють собою не "предмети"..., "натури"..., а прості, пов'язані між собою зміни, для яких треба визначити не приховану сутність, а функцію від простору та часу.

На моєму "панцирі-ефекті" відбиток дотику трансцендентного, слід дотику Бога, як на відомій фресці Мікеланджело в Сікстинській капелі — візерунок відбитку Божого пальця на пальці Адама (достатній доказ, щоб розшукати його (Господа) через Інтерпол).

Трансцендентне навалюється на мене нестерпною вагою і розчавило б мене-черепашку неодмінно, втопило б мене у своїх розбурханих хвилях, якби не моє рятівне коло свідомості.

Мене постійно огортає трансцендентне, як в'язка й текуча краплина живиці огортає живу комаху юрського періоду з фільму "Парк юрського періоду" Спілберга.

Бурштином та краплина-всесвіт стає лише у свідомості.

Бо свідомість неспроможна уявити собі тієї постійної нерухомої плинності, того рідкого попелу згораючого часу в крижаному полум'ї вічності, того божевільного суперрозуму блазня хаосу.

Як тільки уява намагається усвідомити нечленовану тривалість часу, який не є річчю, а є якістю хаосу, то свідомість неодмінно має структуралізувати час, і він відразу вислизає з уяви і опиняється в спітнілих руках свідомості безцінним зливком ще гарячого простору, бо лише часом можна зафіксувати простір.

Жива краплина солодкої свободи тривалоплинної живиці-часу з живою ворухливою комахою "Я" всередині кам'яніє і стає бурштином, мертвим камінцем, відшліфованим і викинутим на берег океану вічності хвилями часу.

8 червня 1986 р. о 19.00 почався сеанс мого фільму "Білий птах з чорною ознакою" в чорнобильському кінотеатрі, а я вийшов на площу і зловив себе на тому, що не бачу біди, що вона не має кольору, запаху, розміру, смаку, тривалості, що від неї не рятують стіни і панцирі — там я відчув, що просякнутий трансцендентним, як тією бідою, під своїм панцирем свідомості, ніби його й не існує взагалі.

Наслідки такого безсоромного шельмування оберненням часу в простір, такого космічного вовкулацтва гірше, ніж можна було б собі уявити, — зникнення свободи. Вовкулака-простір загризає на смерть свободу. Свободи як не бувало. Пропала. Як у воду гулькнула. Як у чорну діру заскочила.

Але не поспішаймо звинувачувати свідомість; це не провина свідомості, це її біда, бо в неї не залишається ніякого вибору.

До того ж свідомість взагалі не має уяви.

Уява — це властивість самого "Я" поза свідомістю, це його засіб самопізнання.

Уява — інструмент інтуїції.

Навіть саме слово у-**"Я"-ва** говорить про те, що в якогось "Я" є якась властивість. Російське **во-Обра(з)ж-ение**, тобто в образа є властивість. Англійське **imagination**, імідж — образ та суфікс **-tion** дієприкметника, тобто властивість образу.

Свідомість і Уява — антагоністи. Уява заперечує свідомість.

Свідомість схилилась над колискою людини, стоїть на чатах біля людини, щоб її, бува, не полонила уява.

Свідомість нічого не може уявити, вона може лише зрозуміти.

Так само як уява не може нічого собі усвідомити.

"Питання про те, чи можна передбачити (усвідомити) собі будь-яку дію, завжди зводиться до питання чи є час простором" (Анрі Бергсон).

Усвідомлена уява стає фактом простору, розміщується як певна річ у просторі, визначає свої координати в просторі.

Усвідомлення уяви — основна діяльність кінорежисера і взагалі митця.

Час стає якісною характеристикою просторово покладеної речі. (Див.: А.А.Тарковський. "Воплощенное время")

Уява і свідомість — антоніми.

Анрі Бергсон ставить в один ряд як синоніми: Тривалість — Свободу — Творчість. Усі вони, вірніше, вся ця триєдність ТривалоСвободоТворчість і є "Я" деміурга-творця.

"Я-твір" завжди пам'ятаю, що створений з хаосу, пам'ятаю тому, що несу в собі онтологічну якість хаосу: свободу і випадковість. Свобода в мені не від Бога-Отця, що актуалізував мене з хаосу, свобода від Бога-Духу, від хаосу матеріалу, з якого я створений. Свобода прийшла від Великого Вибуху з абсолютного нуля.

І "Я" вибухаю свободою

Як мій праейдос.

"Я-твір" володію свободою незалежно від мого творця.

Творець не зможе перемогти зло в мені, не знищивши моєї свободи. Бог у своїй любові не зможе позбавити "мене-твору"

щастя володіти свободою, хоча всіляко намагається відвернути мою свободу від шляху зла, але тим самим забороняє "мені-твору" шлях добра (з дерева того не їж, бо смертію помреш).

Бог найбільш трагічний персонаж Всесвіту.

Два шрами на його серці, два інфаркти: Голгофа Сина та Свобода Людини.

А "Я", його твір, щасливий: в мені підсвідома Свобода і Голгофа свідомості.

— "Я бачу ці страшні простори Всесвіту, в які мене ув'язнено, — стогне "Я"-Паскаль. — Я бачу всю Вічність, котра мені передувала, і всю Вічність, що крокує слідом за мною... І я питаю себе: "звідки я прийшов?" і "куди йду?".

— "Я один у світі", — відповідає йому "Я"-Декарт.

— "Я дзеркало Всесвіту, — лунає з іншого кутка хутора під назвою "Едем" голос "Я"-Лейбніца. — Я весь світ, повний безконечності".

— "Марнота марнот — вся марнота....", — бубонить під ніс "Я"-Екклесіаст. А луна ще й досі котиться засніженими полями едемського хутора.

І свідчить "Я"-Матвій:

— "Ісус казав йому: "Я єсмь путь і істина, і життя".

На що "Я"-Ніцше зауважує:

— "Людина — це тварина, здатна обіцяти..."

Тоді знову спитали в Декарта. Той, вхопивши голову в руки, втішив хуторян, що зібрались під зимовим, голим як правда, деревом Добра і Зла:

— "В усьому маю сумнів, я мислю, отже, я існую".

Багато ще чого говорилось різними на тому хуторі.

Але краще не сказав ніхто:

— "Маю сумнів".

Щоправда, відразу по тих словах все зникло: і хутір, і голоси, і синій едемський сніг. І все-все... Бо "Я" Декарта взяло їх під сумнів, і їм не було чим крити.

Залишилося лише "Я" Декарта на абсолютній самоті.

Тільки його "Я" на троні соліпсизму.

Хтось утнув з Декартовим "Я" злий жарт.

Догралось Декартове "Я", як то кажуть, досумнівалося.

Одне як перст.

Бо декартівський універсальний сумнів охопив геть усе. Всі людські судження, всі науки (бо вони теж реальність), все кіно, нарешті охопив цілий світ, який постає перед нами, світ у часі-просторі.

Декарт не перший, хто так сильно засумнівався.

Колись уже був один, який спитав у Христа: "Що є істина?". Понтій Пілат упізнав Бога і тим питанням привітав його.

І Христос зрозумів, що його впізнано, тому й дозволив Пра-Декарту *вмити руки*.

Чш! Десь вдалечині з порожнечі, так далеко, що ледь чутно, хтось заспівав високим чистим юнацьким тенором:

Выхожу один "Я" на дорогу,
Сквозь туман кремнистый путь блестит.
Ночь тиха. Пустыня внемлет Богу.
И звезда с звездою говорит.

Побачив-таки той юнак зі своєї загубленої в темному всесвіті стежини когось над собою, когось крім свого "Я" і впізнав.

І Бог того упізнав відразу, каже:

— "То ж німець — Генріх Гейне. Гей, там, спиши слова! А співає по-російськи Михайло Лермонт. Не сумнівайтесь".

А Декарт усе ще вперто сумнівається, нікого не хоче визнати:

— "Є, — каже. — Є один могутній дурисвіт, якого я не знаю... котрий мене завжди обманює. Отже, якщо він мене обманює, нема сумніву в тому, що "Я" єсмь; нехай він мене дурить скільки йому завгодно, він ніколи не зможе так зробити, що "Я" буду нічим, поки "Я" думаю, що "Я" щось"[24].

Ще трохи посумнівався:

— "Припустимо, що речі, які я уявляю, не істинні, проте ця здатність уявляти реально існує в мені і складає частину моєї думки: "Я" бачу світло, чую звук, відчуваю тепло. Але мені кажуть, що ці уявлення хибні і що я сплю. Нехай буде так; проте, щонайменше, без сумніву, що мені ввижається, ніби я бачу світло, чую звук, відчуваю тепло; а це вже не може бути хибним..."

Не хоче Рено Картезій Декарт ще когось, крім "Я", допустити на трон всесвіту, хоч би того дурисвіта. Не хоче трохи посунутися, щоб той дурисвіт сів на троні, проте не може заперечити цього, бо не може дозволити собі цього, бо сумнівається сильно.

— "Коли я спостерігаю свій сумнів, тобто спостерігаю те, що "Я" щось неповне і залежне, в моєму розумі підіймається з окресленістю ідея істоти повної і незалежної, тобто..."

Ну, пане Картезію, ну, годі вже сумніватися, назвіть ім'я.

— "Бог", — видавлює з себе засмучений батько картезіанства і додає: "Коли "Я" розмірковую про себе самого, "Я" не тільки знаю, що "Я" — щось недосконале, неповне і залежне від іншого... але водночас я знаю, що той, від кого я залежу, володіє всіма високими якостями, до яких я прагну... володіє не тільки у потенції, але... актуально та в безконечному ступені, отже, він — Бог".

— "Я" розумію, знаю, що залежу від відмінної від мене істоти"[25]. Це аксіома залежності. (Формулювання Б.П.Вишеславцева).

А поки що головне: **твір визнає творця**.

Без творця твір не існує. Творець відбитий у творі. Творець просякає твір і невід'ємний від твору, навіть коли "Я" — Твір-атеїст і відрікається від творця.

Твір у повному об'ємі в творці.

Це аксіоми спілкування між твором і творцем поза межами свідомості.

"Я" творця є "Образом-Я" твору.

Твір створюється з двох несумістних для свідомості матеріалів — з ***видиху*** трансцендентного матеріалу "Я" та "***червоної землі***" фізичної реальності. (Кракауер називав цю процедуру в кінотворчості "реабілітацією фізичної реальності".)

Твір одночасно належить двом різним просторам, як і людина, — через "**подобу**" він весь часо-просторопокладений в полі явищ, через "**образ**" ("Я") він весь є реалізацією трансцендентального в полі явищ.

Щоб ще раз обґрунтувати таке твердження, звернемось до феноменологічної редукції як, можливо, єдиного ключика, що може відімкнути заповітні двері "туди".

Дійсно, з цією "феноменологічною редукцією" Гуссерля моє мислення являє мені дивну річ: моє "Я". Про нього (про «Я») без кінця говорено, але воно («Я») ніколи не з'являється. Навпаки, «Я» постійно приховується — але, між іншим, воно вважається очевидним. "Я" потрібно постійно чинити опір зведенню до явища, необхідно, щоб "Я" протистояло сумніву. "Я" може звести до явищ усе, крім самого себе.

"Я" ніколи не з'являється в полі явищ, воно завжди залишається невидимим і, мабуть, незрозумілим.

Можна сказати, що це істота іншого виміру, ніж всі явища, вона іншого виміру.

(В полі явищ воно з'являється лише втіленим у творі.)

Зрозуміло, моє тіло, мої рухи, мої звички, навіть мій характер і моя "душа" — все це з'являється у полі явищ, все це "видиме", все це емпіричне, але все це несправжнє, не істинне "Я". Все тіло — це не "Я", воно мені тільки належить, як і одяг мій не є "Я".

Мої ідеї, мої почуття, мої думки — все це теж не "Я", вони мені належать, але "Я" можу існувати і без них.

"Я" виходить за межі всіх явищ (Гуссерль); інакше можна було б поставити те "Я" серед явищ і піддати його сумніву.

Однак Декарт зробив відкриття, яке перевершило сили його розуміння і яке все ще перевершує всі сили сучасної філософії. Кант каже, що це відкриття подібне до того, що зробив Коперник.

Коперник поміняв місцями Сонце і Землю.

Земля в центрі Всесвіту — це наївний реалізм, або натуралізм, це Всесвіт очевидних явищ та об'єктів.

Сонце в центрі — Всесвіт Коперника-Декарта — це феноменологізм суб'єкта, духу й розуму.

Паскаль запитує:

— "Де ж це моє "Я", якщо не в тілі, не в душі?"

Мсьє Паскаль, не хвилюйтесь, Ваше "Я", завдяки пану Декарту, віднині у надійному місці, де йому не загрожують земні проблеми. Ваше "Я" в іншому вимірі, воно в хорошій компанії.

Воно в компанії абсолюту.

Мені залишається тільки нагадати, що мова йшла про "Я-твір", де **"Я"** означало **"Образ".**

Поверніться до початку цієї параболи про феноменологічну редукцію Гуссерля і поставте скрізь, де стоїть слово «Я», — слово «Образ», і ви не пожалкуєте.

Коли Господь виганяв Адама (свій Образ і Подобу) з Раю, він поміняв йому якість часу — безкінечну неструктуралізовану нетривалість (Рай) на кількісну структуралізацію тривалості (Життя) в просторовому вимірі.

То не була заміна високоякісного райського часу на другосортну якість земного часу, так би мовити, на підмочену, протухлу чи то побиту міллю якість.

Він не міняв якість на якість, можливо, гіршу, але теж якість, хоча сама по собі якість не має кількісних вимірів. Це тільки в наших магазинах бувають оселедці першого, другого і навіть третього сорту.

Слушно зауважив Михайло Булгаков, що не буває осетрини другої свіжості. Сорт якості — це або чорний гумор, або гуманне попередження споживача про неминучі наслідки споживання оселедців

третього сорту. Це вже проблеми переміщення в просторі: з ресторану на цвинтар або, в кращому випадку, — в лікарню.

Цитую по пам'яті і по-російськи розмову Бармена і Воланда з роману "Майстер і Маргарита":

" — ... осетрина здесь ни при чем.

— То есть как это ни при чем, если она испорчена!

— Осетрину прислали второй свежести.

— Голубчик, это вздор!

— Чего вздор?

— Вторая свежесь — вот что вздор! Свежесть бывает только одна — первая. Она же и последняя. А если осетрина второй свежести, то это означает, что она тухлая!

— Я извиняюсь...

— Извинить не могу, — твердо сказал дьявол".

Я

Помінявши якість на кількість, Бог відібрав у людини свободу.

Щоправда, йому вдалося відібрати свободу у тієї частини свого твору, що носить назву "подоба", а в іншого стану, прихованого під ім'ям "образ", навіть Бог не зумів відібрати свободи, бо він, той стан (образ), або "Я", залишився в трансцендентному вимірі якості, бо, позбавляючи свободи "образ", Господь неминуче знищив би самий свій твір, себе в творі, свій "Образ".

Свобода — образ Бога в людині.

Свобода ірраціональна, вона не визначається із свідомості. Будь-яке визначення свободи перетворює її в необхідність.

(Як у марксистів: свобода є усвідомленою необхідністю. Порівняйте: осетрина другої свіжості.)

Свобода вільна навіть від визначення свободи.

Повним, остаточним, гносеологічним і онтологічним визначенням свободи є ... свобода.

Вона не зносить навіть натяків на її зменшення, урізання, зміну конфігурації.

Коли Бог в Раю зробив лише рекомендацію Адамові щодо його поведінки (не їсти яблук лише з одного з сотень тисяч дерев), і то піклуючись про його здоров'я, Бог уже спотворив свій Образ в Людині: якщо і не зробив його дияволом, то принаймні штовхнув його на шлях гріха. Підштовхнув до гріхопадіння. А все через крихітне обмеження свободи (заборона лише на одне яблуко).

Кант звелів помістити свободу поза часом і спорудити непереходну перепону між світом явищ, цілком відданим ним у розпорядження нашого розуму, та світом "речей в собі", доступ до яких зачинено, бо вони вільні.

Свобода... річ в собі... образ... "Я"...

Дійсно, ми буваємо вільними кожного разу, коли повертаємося до себе, але ми рідко цього бажаємо і винятково рідко те робимо.

Український націоналіст вірменського походження, народжений у Грузії, "русскоязычный" Серік Параджанян (він же Сергій Параджанов) казав мені, що він завжди був вільний, навіть у тюремній камері.

А ще один українець власноручно написав на своєму надгробку: "Світ ловив мене, та не спіймав".

Бо він оволодів свободою. То був Григорій Сковорода — втікач у свободу від концтаборів духу, палаців, академій, тюрем, монастирів та шкіл світу. Він був творець, поет і філософ (що те ж саме).

Філософія — чиста поезія, бо інтуїтивно відкриває образ світу.

Діяти вільно означає звільняти себе.

Творити означає діяти вільно.

Свобода в творчості.

Той сурогат, та убога підробка, яку ми охоче вішаємо собі на вуха, як прапор свободи нашої заідеологізованої етики,

запрограмованої естетики та обожнюваної науки, насправді є мутантом, компромісом між вразливою якістю нашого "Я" і бездушною кількістю нашої свідомості.

Скільки не повторюй: цукор! Цукор! ЦУКОР! ЦУКОР! — в роті солодко не стане. Кількість ніколи не стане якістю.

Свобода по закону є свобода як непорозуміння, коли переплутали ще в колисці послідовність і одночасність, тривалість з неосяжністю, кількість з якістю, чинники й наслідки.

Не дивно, що в спотворених рисах тієї дитини (свободи за законом) ми не впізнаємо батька — Бога.

Свідомість — то середньовічний компрачикос, що викрав справжню дитину "Я-твір", спотворив її пластичною раціональною операцією і водить по світу як блазня.

Я — Твір

Остаточна дефініція, якщо вона можлива: ***твір є інтуїцією "Я", покладеною в просторі-часі, що втрачає через це свою свободу, проте сублімує втрачену свободу в Образ через одухотворення.***

Створення Господом Людини теж тритактне:

1. Інтуїтивне схоплення цілого (створимозаподобоюнашоюзаобразомнашим);

2. Ущільнення окремопокладених частин у просторово-часову форму (заміс червоної глини і набивання подоби з ручками, ніжками, головою та черевом);

3. Вдих Бога (сублімація духу).

Я іду шукати

3.9. "І закликав Господь Бог до Адама, і до нього сказав: 'Де ти?" Слушне запитання, особливо перед тим як покарати, ставить Господь Адамові.

5 0219188

Мабуть, для того, щоб Адам усвідомив, що він втрачає. Звідки женуть його. Бо сам Господь, безперечно, знає, де знаходиться Адам.

Всієї історії людства виявилося замало, щоб усвідомити ту втрату. І вистачить цього запитання аж до кінця світу, без сумніву.

— **"Де ти?"** — це парадигма всіх питань, що безконечно народжуються з того "Де ти?"; як ланцюгова реакція, що охопила всі живі й мертві цивілізації; як ракові метастази, що вкрили геть все у Всесвіті від найменшої порошини до неосяжної метагалактики.

— **"Де ти?"** — це перше питання, поставлене Богом перед людиною. Решту — безконечну череду запитань — людина поставить перед собою сама, щоб відповісти лише на те перше — **"Де ти?"**

Щоб відповісти на це запитання, Людині знадобилась Релігія, Наука і Мистецтво.

Людина шукає відповідь, то вдивляючись у власну грішну душу, то закликаючи у свідки безгрішну природу, то звертаючись безпосередньо до Бога: **"Де ти?"**

Бог космічною луною повертає запитання людині: **"Де ти?"**

Про що свідчить питання **"Де ти?"** з вуст Бога, звернене до Адама?

Ніби про те, що творець загубив свій твір, що він не знає, де саме той знаходиться. Твір уже настільки відокремився від творця, що той вже не контролює його буття.

Твір живе абсолютно відокремлено від творця.

Твір не визнає над собою ніяких прав творця щодо втручання в його відокремленість. Творцю залишається лише поголос про те, що саме він є автором того твору (слава, хула або забуття), як моральна компенсація втрачених прав (так звані авторські права).

Якщо твір, звільняючись від автора, все ж таки несе на собі, так би мовити, відбитки пальців автора, за якими його можна ідентифікувати, і автор може пред'явити майнові права на нього, то художній образ отримує статус повної свободи, абсолютної незалежності від творця.

Чим потужніший образ, тим більш незалежний.

Тому й переходять із століття в століття разом з людством безсмертні й незалежні образи: Месії, Прометея, Сізіфа, Смерті, Фауста, Ромео та Джулії, Дон Кіхота, Геракла разом з тридцятьма трьома своїми братами: Іллею Муромцем, Ковбоєм, Вітязем у тигровій шкірі, Котигорошком, Вернидубом, Іваном-дурником та іншими.

Їм нема числа, вони безконечною низкою входять у наше життя від колиски до смерті.

Першою приходить Коза-Дереза (дитяча іманація смерті), останньою — Стара з Косою (редакція для дорослих, після шістнадцяти) і питає: **"Де ти?"**

І так, від колиски до труни: **"Де ти?"**

"Один, два, три, чотири, п'ять... я іду шукать!" — всі ми в дитинстві готові були з вечора до рання грати в ту гру. Така собі простенька дитяча гра — Бог шукає Людину, творець шукає свій твір, людина шукає любов, людина шукає себе...

Найстаровинніша і нескінченна гра — пошук втраченого раю.

Той, кого шукають, сам стане Богом, якщо першим добіжить до рятівного дерева. Можливо, то те саме дерево з райських кущ?

Перші уроки режисури ми отримали саме під тим деревом. "Один, два, три, чотири, п'ять! Я іду шукати! Мотор! Камера! Почали!"

Чим же був той втрачений рай? Звичайнісінькою провінційною вічністю. Що воно таке, вічність? Це повна тотожність майбутнього і минулого. Все як у людей, все як у провінції.

Це абсолютна відсутність теперішнього.

Це нерозчленованість часу на минуле, теперішнє і майбутнє.

Це рух часу абсолютно у всіх можливих сферичних напрямах, як відцентрових, так і доцентрових. Одночасно в минуле і майбутнє, бо вони не відрізняються ані змістом, ані формою, ані структурою.

Це можна собі уявити, як вибух нуля.

Теперішнього не існує ніде, і воно абсолютно скрізь і всюди як момент (точка) повороту вектора часу.

В раю була вічність.

Людина була створена без дитинства і старості як вічний абсолют людини. Господь покарав Людину, наділивши її "**теперішнім**" виміром часу.

Господь зловив, як блошицю, летючу крапку вічності й розгорнув її в послідовність, висмикнув за ту крапку зі сферичного вибуху єдину з безкінечно можливих тоненьку соломинку вектора напряму.

Людина, його божественний твір, віднині (саме тоді з'являється вперше "віднині") отримує остаточне втілення, переходячи в інший просторово-часовий вимір.

З вічності у життя.

Твір з допомогою творця робить зворотний стрибок: з життя у вічність.

Перехід в інший просторово-часовий вимір і є гносеологічною ознакою становлення художнього твору.

Перехід супроводжується витратою енергії творця, достатньої, щоб вирвати свій твір з лабет однієї системи часово-просторових координат та впакувати його в іншу. Ці енергетичні витрати можна образно порівняти з витратами енергії ракетою-носієм при подоланні сил земного тяжіння, коли її виводять у космос, або при витраті енергії електрона при перескакуванні на іншу атомну орбіту.

Вибух (Біг Банг) — це макет побудови вічності: випромінювання енергії з однієї нульової початкової точки у всі мислимі й немислимі напрями з абсолютною симетрією, котра виключає "верх — низ", "майбутнє — минуле", "ліве — праве", "лице — виворіт", "внутрішнє— зовнішнє", "плюс — мінус", "добро — зло".

Тривимірний простір — лише поодинокий випадок, вірніше, одна з незліченних скалок, уламок під час вибуху, подарований Богом Людині.

Бог покарав Адама, виділивши йому, очевидно, найгірший наділ з усіх можливих просторів-часів, як наділяють кам'янистим грунтом неслухняного сина.

Проте як уламок вічності він містить у собі всі її властивості. Ну, хоча б таку: “В одній хвилині так багато днів!” — про що знала навіть чотирнадцятилітня дівчинка з Верони на ім’я Джульєтта вже чотири століття тому (в 1535 році) і сказала про це своєму чоловікові Ромео, покараного, як і Адам, на вигнання з Раю. Сьогодні будь-яке чотирнадцятирічне дівчисько доведе вам, що це нонсенс, бо доба (день) складається зі структурних частинок — хвилин, яких у добі рівно 1440. Тому твердження Джульєтти про те, що доба дорівнює дням, дням і дням — помилкове.

Щоправда, Джульєтта з іншого виміру — мистецького. Може, в них там у мистецтві так, як каже Джульєтта... хто зна...

“Час — то дистанція між початком явища та його кінцем” — нарешті й американці зрозуміли, що час — не лише гроші, і надрукували цю дефініцію для своїх читачів у статті “Кілька втрачених кінців” (“The Atlantic Monthly”, December 1996). Коли це так, то процедура вигнання виглядала приблизно так: Господь для покарання людини створює дистанцію спокути, тобто час.

Створений час (в той самий час) своєю наявністю виокремлює з вічності свій часовий наділ, власний часовий простір.

Втілений часовий простір — середовище подальшого буття людини.

Жорстокіший за смертну кару вирок: дистанція спокути

Вирок вигнання містить у собі ще одну дивовижну таємницю творчості. Читаємо: 3.19. “**У поті свойого лиця ти їстимеш хліб, аж поки не повернешся в землю, бо з неї ти взятий. Бо ти порох, — і до пороху вернешся**”. Бачимо, як Господь структуралізує, відміряє для людини час. Від сотворіння

до повернення в прах людині відміряно "теперішність", "**всі дні своєго життя**" (3.17.).

Щоб не було ніякого сумніву, щодо меж.

"Настоящее, современное" — по-російськи, "Present" — англійською — тобто присутність у часі самої людини. "Теперішність", якої не було у вічності, створено Богом персонально для людини і через людину.

"Теперішнього" поза людиною взагалі немає.

Життя людини — то суцільна "теперішність" без майбутнього та минулого, вони винесені за межі отих "всіх днів життя".

Відокремленість людини від майбутнього та минулого — то занадто жорстоке покарання, як на мене.

Та хто мене послухає... хіба що, може...

Міністр юстиції Головатий? Підійме клопотання про скасування Божого вироку, щоб увійти до членів кардинальської курії при Папі римському... (Поки я писав книгу, Головатого погнали з міністрів, *розмазали по стінці*, як і обіцяв йому публічно перший віце-прем'єр уряду України.)

Творчість — це вперте людське змагання з тим вироком, намагання відтворити образ вічності за її уламком.

Творчість — відчайдушна безконечна спроба повернутись у Рай.

Творчість — це імітація безсмертя.

Відтворення вічності, а не ***пізнання життя*** — зміст, мета і виправдання творчості.

Життя пізнається не творчістю, а життям. У поті лиця свого. Отак, у поті лиця свого, працею пізнаємо життя.

Мистецтво — це втеча від того солоного поту, втеча від того, потом просякнутого, клятого солодкого життя.

Творчість — то гра в інше життя, небуле.

А й справді, як обмежити, вичленити, відокремити з часу "теперішнє", де його край? Де вона та межа, границя?

Між вчора і завтра?

Між видихом і вдихом?

Між обрієм та обрієм?

Між чим і чим вона вміщується, та "теперішність"?

Скільки триває вона? Століття? Мить? Мільйонну долю секунди? Блискавку? Епоху соціалізму? Життя метелика? Єдину краплину поту на чолі?

"Теперішність" — тільки вхопиш її, вона, як шагренева шкіра, зменшується, скуйовджується і, нарешті, колапсує, випаровується у відсутність, звалюється в нуль у момент повороту вектора часу між майбутнім та минулим.

Бо ці дві категорії дуже легко визначити:

— **Минуле** — це те, що вже проминуло, що відбулося, що вже десь існує в якомусь архіві (може в "Я"?), зберігається довічно, з чого саме й зроблено моє "Я";

— **Майбутнє** — ще простіше, це те, чого не існує. Все, що не існує, — все суцільне майбутнє. Майбутнього значно більше, ніж минулого, по-перше — процес перетравлення майбутнього в минуле тільки-но почався, якихось там мільярд з гаком світлових років; по-друге — пропускна спроможність мого "Я", порівняно з обсягом роботи, мізерна; і третє — майбутнє збільшується, розмножується кожної миті "теперішнього" в стереосферичній пропорції — ефект Великого Вибуху — Біг Бангу. Майбутнє — то лише безкінечна ідея, або ідея безкінечності.

— **"Тепер"** — це інструмент по переробці часу з майбутнього в минуле: хрум! — було майбутнє — стало минуле, побічний продукт, вибачайте, — досвід «Я».

— **"Тепер"** — це ритуальне знаряддя для поховання часу в минулому.

— **"Тепер"** — це психобіологічний пристрій для проживання часу, для марнотратства та суєти, це людина.

— **"Тепер"** — це порочно-барочна рамка часу у вигляді людини.

Вигнання з раю, як уже говорилось, — це покарання ув'язненням у виправній колонії найсуворішого режиму, що називається:

— *"Теперішній Час № 199(9)р. після Р.Х."*, міра покарання — довічно, "пожизненно" — по-російськи, "imprisoment for life" — англійською, "від дзвінка до дзвінка" — по фені.

— **"Теперішнє"** — це відвойоване у часу "Я" особистості.

— **"Тепер"** — можна розглядати як карнавальну маску "Я".

Але є ще важливіший аспект вигнання, важливіший за вирок, пов'язаний з часом та феноменом творчості.

Бог визначив напрям руху людини в часі:

3.19."...аж поки не вернешся в землю, бо з неї ти взятий. Бо ти порох, — і до пороху вернешся".

Життя людини, насправді, є поверненням.

Людина рухається в минуле.

Оскільки вона рухається в минуле, то цей напрям означає лише одне: з майбутнього у минуле.

І тільки.

І жодних інших варіантів у людини нема і не було.

І не буде.

Якщо вона не займеться мистецтвом.

Майбутнє завжди існувало як чиста "ідея", як те саме "Слово, що було в Бога і було Богом", а з того Слова й вийшла Людина.

То і рухається Людина з майбутнього, через спокуту "теперішнім" прабатьківського гріха, в напрямі свого втраченого минулого, тієї втраченої червоної едемської "землі", того "пороху", з якої її було зроблено.

Звідки ж тоді така наша непохитна впевненість, що ми рухаємось у майбутнє?

І, мало того, та ще й — у світле майбутнє?

Фантазія — ось відповідь на це питання.

Фантазія, як притулок надії на спасіння, повернула в уяві людини вектор часу у протилежний — ніби рятівний напрям, до спасіння. Уява, фантазія, творчість, художній образ — іншими словами — це рух із минулого у майбутнє.

Тому людина докладає неймовірних зусиль своїх найкращих мудреців і філософів, геніальних митців і божевільних мрійників, щоб намалювати привабливу мету, що спроможна була б повернути людство в інший бік, ніж назад, створила образ того майбутнього як справжню альтернативу едему, як рай на землі. Іноді людині вдається створити за власними рецептами той "рукотворний" рай, той альтернативний рай на землі, щоправда, "в отдельно взятой стране" та на обмежений час і для вузького кола споживачів як мрію, як втілений доказ можливості того світлого майбутнього.

Саме з цієї причини земне життя людина найменувала "реальністю". Немов лише це життя — справжнє, а решта — то все несправжнє, неіснуюче, химерне, вигадане і нереальне. Лише мистецтво спроможне реально змінити напрям руху часу в творі.

І це .... феноменологічна основа художнього образу.

Пауза.

Мета повинна бути недосяжною

В тому обвалі проблем, що впали як сніг на голову на бідну людину в момент переходу з райського до земного життя, якось зникла з її обрію, була відсунута на задній план, зблякла, може, найголовніша з них — проблема мети.

Невже так і змиритися з тим ультиматумом: **порох ти і в порох повернешся**. Нічого собі мета. До того ж, є протиріччя. Коли Господь створював Мене-Твір, він узяв за мету Свій Божий Образ, Абсолют.

Господня мета при створенні людини була максимально можлива. Кращої мети не міг поставити навіть сам Господь Бог. Більшої не буває...

Мета, якою він перекреслив першу, яку він накреслив перед своїм твором, в Божому гніві може звести нанівець усі його попередні зусилля...

Людина сама має скорегувати ту мету Божого гніву.

Мета створює твір.

Тому перше, про що треба дбати, — це про укрупнення мети, що її формує для себе митець. У принципі, мета повинна бути недосяжною.

(Рай на землі, який все ж таки поставила людина собі за мету, замість купки пороху, хоча б і райського, — це саме приклад максималізації мети-цілі.)

Недосяжна мета починає формувати такі, досі ще не відомі засоби її досягнення, такі матеріали втілення, спонукає творця до таких духовних зусиль, що, неймовірно, але стає реально втіленою.

Укрупнення цілі, збільшення мети — методологія справжньої творчості.

Вчимося в Бога.

Пауза.

Втретє і востаннє: Сьомий День

У вірі створення світу є один, нібито другорядний, акт, момент розслаблення, ненавантажена пауза, невиразна цезура, майже порожнеча...

Пауза...

Сьомий День.

Він, той сьомий, завжди ніби в затінку тих грандіозних, доленосних перших шести днів.

Нічого в ньому не відбувається.

Нема на чому зупинити око.

Нема за що зачепитися думкою.

Але чому тоді так проакцентував той сьомий день Сам Господь Бог? Чому Він виділяє той день серед інших днів?

Чому Він його не лише виділяє, а й благословляє?

Чому освячує Господь сьомий день?

Невже тільки за те, що в сьомому дні Він не працював?

Усе, що зроблене, а зроблено чимало, Бог ніби ставить нижче за те, що не зроблене...

Благословляє відсутність дії і творчості...

Щось тут не так. Схоже, що тут криється якась таємниця, якесь дуже важливе, але непрочитане послання Бога. А може, помилку заведено в текст пізніше, навмисне або випадково... Може, Господь і не хотів, щоб його прочитали передчасно?

Може, Бог поклав якусь умову, або межу, або термін для відкриття свого послання і навмисне вказав нашим очам хибний шлях осмислення? Або зажадав зусиль на прочитання...

Читаємо в Біблії.

2.2. "І скінчив Бог дня сьомого працю Свою, яку Він чинив. І Він відпочив у дні сьомім від усієї праці Своєї, яку був чинив. 2.3. І поблагословив Бог день сьомий, і його освятив, бо в нім відпочив Він від усієї праці Своєї, яку, чинячи, Бог був створив".

Російський текст разюче відрізняється від цього українського перекладу: **2.2. "И совершил Бог в день седьмой дела свои..."**

"Совершил" не означає "скінчив".

"Совершил" скоріше означає "здійснив, вивершив, поклав останній штрих". Схоже на те, що переклади відвели зміст кудись убік, підмінили його інакшою, приблизною конфігурацією.

Що ж було спочатку у первісному тексті?

Навряд чи ми колись уже дізнаємось.

В російському: "и перестал делать все дела свои..." натомість українського "відпочив"...

"Перестал делать" означає — припинив дію, а не відпочив.

Де ж вірно?

"... відпочив..."?

Але в ювілейному виданні Біблії українською мовою з нагоди тисячоліття християнства в Україні знаходимо виноску: "по-єврейському — vajjisbot — і перервав".

Ось як... **перервав**... Це, як то кажуть, змінює зміст.

Бог акцентує на тому, що Він зробив **паузу** у раніше безперервному.

Тоді текст мав би виглядати так: **2.2. “... Він перервав у дні сьомім всю працю Свою, яку був чинив... 2.3. І поблагословив Бог день сьомий, і його освятив. Бо в нім перервав всю працю Свою, яку, чинячи, Бог був сотворив”.**

З такого тексту можуть виникати зовсім інакші трактування дій Господа.

Нема й мови про відпочинок.

Про однодобову відпустку.

Господь поміняв вид діяльності

Шість днів Він створював сутності: твердь, воду, едемську місцевість, яблуні, людей, птахів небесних...

У сьомому дні Він зробив “щось” під назвою “перерва”, “пауза”, “цезура”, “розрив”, нарешті — “бездіяльність” — зробив те, що відокремлює, відділяє “речі” в часі-просторі.

Не лише створив ту паузу, ще й поблагословив її.

Пауза — це розрив, який просякає трансцендентність.

Пауза вщерть заповнена Богом.

Цей трансцендентний наповнювач є єдиною можливістю з'єднати окремо покладені речі в просторі-часі. І не лише з'єднати, а й збагатити трансцендентальним змістом.

Без цієї транссубстанції (бульйону, поля-псі, колективного підсвідомого, гравітаційного поля, космічного ефіру), що герметично заповнює розриви між межами змістів речей, усе розлетілось би в тартарари.

У паузах більше змісту, ніж у заповнених змістом точках часу-простору.

Бо кожна окремопокладена річ означує єдине, унікальне втілення можливих варіантів, а паузу наповнено всіма варіантами. Пауза — каталог невбитих речами варіантів Всесвіту.

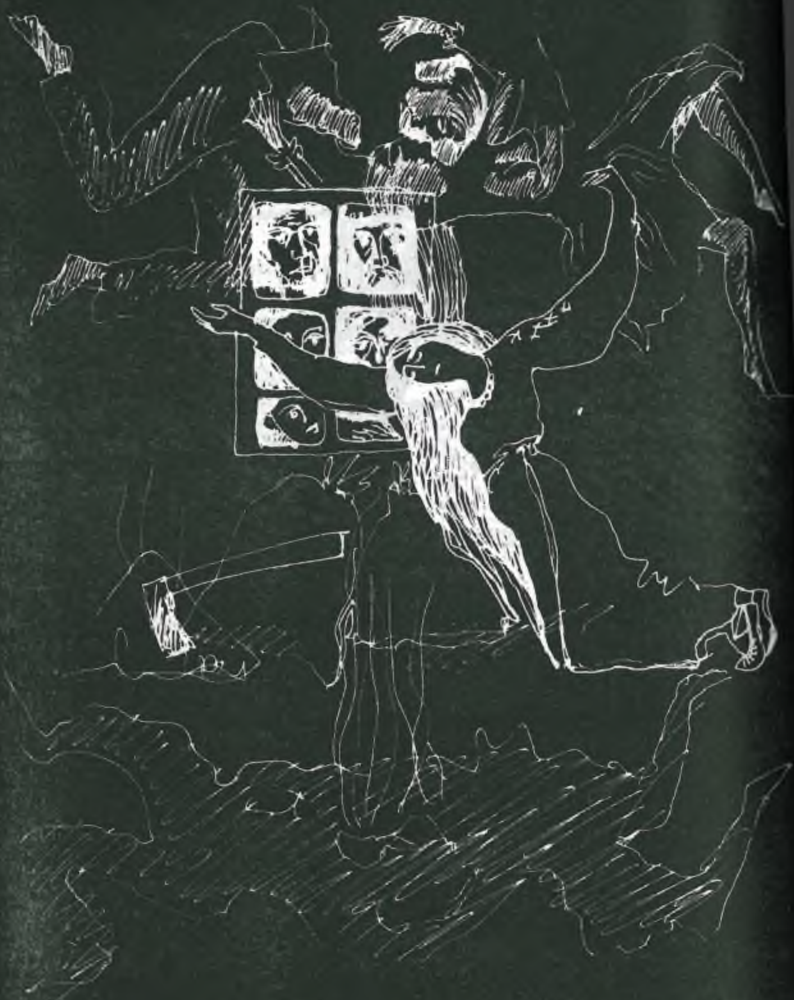
Пауза розумніша за речі — це без сумніву.

Пауза талановитіша за них — це на віру.

Пауза...

Примітки

1. *Флоренский П.А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях.— Прогресс.— М., 1993.— С.55.
2. *Булгаков С.Н.* Свет невечерний.— Республика.— М., 1994.— С.163.
3. Тарковский Андрей: начало... и пути.— Издание ВГИК.— М., 1994.— С.48.
4. *Тойнби А.Дж.* Постижение истории.— Прогресс.— М., 1991.— С.422 — 423.
5. *Гете Й.В.* Фауст.— Мистецтво.— К., 1977.
6. *Андреев Даниил.* Роза мира.— Тов."Клишников-Комаров и К°".— М., 1992.— С. 27.
7. *Лосев А.Ф.* История античной эстетики.— Искусство.— М., 1992.
8. Там само.
9. *Швейцер А.* Благоговение перед жизнью.— Прогресс.— М., 1992.
10. *Руднев В.* Морфология реальности. — Гнозис.— М., 1996.— С.27.
11. *Фуко М.* Слова и вещи // Археология гуманитарных наук.— Academia.— Спб., 1994.
12. Там само.
13. *Бергсон А.* Собрание сочинений. Т.І. Материя и память.— Московский клуб.— М., 1992.
14. *Барт Р.* Семиотика. Поэтика.— Прогресс.— М., 1994. — С. 246.
15. *Флоренский П.* Столп и установление истины. Ч.ІІ. XXVII. Иррациональность в математике.— Правда.— М., 1990.— С.506 — 507.
16. *Лосев А.Ф.* Музыка как предмет логики // А.Ф.Лосев. Из ранних произведений.— Правда.— М., 1990.
17. *Шопенгауэр А.* Свобода воли и нравственность.— Республика.— М., 1992.
18. *Юнг К., Нойман Е.* Психоанализ и искусство.— RELE-book.— Balker, 1996.— С.51 — 53.
19. 500 шедевров // Слово.— М., 1995.— С. 381.
20. *Булгаков С.* Философия хозяйства.— Chalidze Publication.— New York, 1982.
21. *Шарден Тейяр де.* Феномен человека.
22. Там само.
23. Там само.
24. *Декарт Рене.* Избранные произведения.— М.— С. 342.
25. *Вышеславцев Б.П.* Этика преображенного эроса.— Республика.— М., 1994.



Частина друга

міражі мов

Передміражжя

Словосполучення "мова кіно", "кіномова", мабуть, через неймовірну популярність кіно, стрімко відірвалися від власного змісту, від того, що мали означати, і перейшли в категорію красномовної метафори з розмитими змістовими межами, в сферу безмежно тиражованого штампу для найменування майже сакральної спроможності кіно як фабрики снів втілити, зробити наочною будь-яку мрію людини.

Мова кіно — ніби паси чаклунства, щось на зразок кабали або заклинання, вона мовби казкове:

— Сезам, відчинись!

Проте це мова, якою спілкується все людство.

Притому людство — немов мала дитина, що вже заговорила, але ще не вміє писати і читати, бо не знає абетки, граматики та правил синтаксису. Але це її не обходить.

З абеткою у кіномові справи кепські.

Бо дуже важко структуралізувати кіномову на дискретні означені елементи.

Що це має бути?

Синтагма?

Лінгва?

Кадр?

Жест?

Слово?

Знак-зображення відокремленого предмета?

Відеома? — як безвідповідально каже поет Андрій Вознесенський.

Чи то ідеологема? — як ще більш зухвало стверджує Михайло Бахтін.

Норберт Вінер, батько кібернетики, застерігав: коли в мистецькому творі комусь пощастить структуралізувати все до кінця, до найменшої крихітної одинички, яка вже не піддається членуванню, структуралізації, — то на самому

нці той нещасливець побачить, що залишилось щось, якийсь оненький, майже невловимий шар чогось мерехтливого, никаючого при аналітичному дотику, чогось, чому й йменування немає, — ото і є мистецтво.

Але семіотики та семіологи кіномови все ж таки не зажили на попередження самого батька, кинулись на пошуки их мінімальних одиничок, на лови тих стрибучих блощиць начень, вкрай необхідних для семіотичного усвідомлення, ля формалізації кінематографічного видовища, дотримуючись традиційної для лінгвістики схеми: “Будь-яке семіотич-е, в строгому значенні слова, дослідження зводиться до изначення одиниць, що входять до системи, опису їхніх ідмінних рис та пошуку все більш тонких критеріїв їхніх ідмінностей”[1].

Якщо продовжити аналогії зі світобудовою, яку розгортає еред нами перша глава “Книги Буття”, то стає зрозуміло, о мовний простір побудовано з тим же розмахом, естетичною рхітектурною вишуканістю, з залізобетонним прагматизмом, к і божественна симфонія всесвіту, де кожна окрема мова не оже претендувати на абсолютну достатність і універсальність к матеріал для втілення неосяжного хмарочосу мов.

Навіть природна, вербальна мова — лише один із лементів побудови, хоча вона і може бути провідною темою розробці архітектурної ідеї побудови того мовного уперколоса.

Кіномова за своєю структурною побудовою є, якщо не аким самим логарифмічно побудованим полімовним агатофункціональним хмарочосом, то принаймні казковим оліфункціональним палацом Семіраміди, де є розкішні італьні, безвихідні лабіринти, піднебесні сади і луки, вяткові бездонні печери, інтимні опочивальні, зали страт і ортурів, каземати і арсенали, лазні й лікарні, храми, в яких езворотно губиться луна кроків, та стерильні туалети, бліотечні стоповерхові риштування й бенкетні космодроми, ердючі підземні гуртожитки рабів та оглядові башти на еми крижаних вітрах.

О.О.Потебня стверджував, що різні мови відрізняються різними функціями і різними пізнавальними можливостями.

Потебні треба довіряти. Він теж знає, що говорить.

Наприклад, мова науки і мова поезії, серед інших, представляють найвідмінніші спроби пізнання дійсності в її автентичній даності.

Однак жодна з цих спроб не веде до повного успіху, оскільки "в широкому і разом з тим строгому сенсі все надбання думки суб'єктивне, тобто, хоча й обумовлене зовнішнім світом, але є наслідком особистої творчості"[2].

Тобто для розуміння мовопобудови треба формалізувати й "досвід, що вміщений у мові".

Крістіан Метц у роботі "Мова кіно" описує п'ять типів послідовностей (рядів) у кіномові, які всі є частиною простого коду:

— автономні кадри, не хронологічні синтагми (синтагматичність — це спроможність слова-синтагми на горизонтальні сполучення в реченні, тобто поєднуватися з попереднім та наступним словом, на відміну від парадигматичності — спроможності до вертикальних сполучень у реченні), що включають у себе дві або більше переплетені серії коротких сцен, які відносяться до певного часу; або пов'язаних у часі зображень, кожне з яких функціонує як одиниця сполучення деяких фактів, ситуацій або тем;

— зображальна синтагма, яка вміщує в собі обидві — поодиноку або мультиоповідальну лінії;

— лінійні оповідальні синтагми, що пролонговані в часі;

— ординарні оповідальні сполучення, що не продовжені в часі;

— та епізодичні сполучення, які теж не продовжені, але в яких кожне зображення є символом і де "кожна сцена у фантастично безконечній еволюції постає конденсатом тотальних сполучень".

Рятуйте! Ми поволі й мимоволі почали зсуватися, як гірський зсув, в урвище семіотики чи семіології, Бог її знає, в якому дна не видно, тому що, кажуть люди бувалі, вчені,

ого (дна тієї прірви) немає... Треба негайно зачепитися за ось непохитно нерухоме — скажімо, за знак скелі.

Вчепившись за той непохитний знак, означимо ще дві тівні категорії: **мову й мовлення.**

Категорія МОВЛЕННЯ — дитина де Соссюра, в російській мові — РЕЧЬ, англійською мовою — SPEECH.

Фраза належить *мовленню*, а не *мові*, саме мовлення, не мова визначає того, хто говорить, і того, хто сприймає казане.

Мовлення організується кореляцією особових займенників.

А як же в кіномовленні?

У вербальному мовленні саме особові займенники казують на присутність автора.

Особові займенники в кіномові — це позиція ежисера.

Точка сходження перспективи в кадрі — це точка явлення автора мовлення, свого роду особовий іменник.

Кіномовлення організується кореляцією позицій камери о відношенню до знакового матеріалу кадру.

Кіномовлення як фільм, або дискурс — є корпусом текстів.

Дискурс дослівно означає “Все від А до Я”: передачу, икладення ідеї, інформації, значень за допомогою исловлювання, детальну, у подробицях, і формальне рактування суб’єкта орально, письмово чи в інакший спосіб знаковому матеріалі. Для “затравки”, для першого аближення — досить.

Пауза.

Мов Міражі Мов

“Мистецтво доносить до нас оточуючі трансценденції. Мистецтво ми розуміємо як “таємнопис”. Ми чуємо в шифрі дійсність, включену до нього, з дійсності нашого існування екзистенції), а не з розуму, який тут аж ніяк не причетний о розкриття змісту”, — так писав екзистенціаліст Ясперс. В Ясперса слово “мова” відсутнє.

Сказане слово — "тайнопис".

Тайнопис — це теж мова, але не всім відкрита, мова для обраних.

Щоправда, у Ясперса немає і слова "мистецтво".

Це вже я поміняв у тексті слово "метафізика" на слово "мистецтво". І лише на тій підставі, що метафізика в суті своїй і є мистецтвом, поезією, чого не заперечує й сам Ясперс.

Проте є в Ясперса слово "шифр".

"Шифр", або сукупність умовних знаків, — засіб, яким "природа розкриває нам свої прекрасні форми", — додає Кант і тим ставить усе на свої місця.

Отже, завжди — першим, що почує кожен, хто захоче зрозуміти феномен кіно, — буде, без сумніву, слово "мова" або ще — "монтаж", у свідомості багатьох — синонім до слова "кіномова" або навіть тотожність.

"Межею мого світу є межі моєї мови", — стверджує Людвіг Вітгенштайн, який вивчав мови в одній гімназії разом з Шікльгрубером (Гітлером).

Було б добре володіти безмежною мовою.

Якби така була...

Мовою кіно ось уже сто років спілкується абсолютно все людство — від неписьменних людожерів до лауреатів Нобелівської премії, незалежно від національного, мовного статусу, віку, раси; незалежно від відтінку релігійного фанатизму чи секуляризації; незалежно від сексуальної орієнтації; незалежно від поляризації на жебраків та міліардерів; незалежно від норову чи вдачі — спілкуються вільні, як птахи, митці та довічно ув'язнені злочинці, поліглоти та полігамні, навіть глухонімі, — одним словом, усі, крім сліпих від народження та сліпих за кіноосвітою.

Мова кіно... Це такий звичний вираз у побуті, у кінознавстві, на кіностудіях, у кіношколах, на телебаченні, що він ніби й не потребує ніяких пояснень, тим більше

умачень, ніби мова та існувала завжди, раніше за саме іно.

Ніби кіно винайшли для того, щоб було кому розмовляти же існуючою кіномовою..

А може, й справді? Говорив же Мандельштам: “Быть может, прежде губ уже родился шепот...”

Поети майже ніколи не помиляються... щодо мови. Проте житті — постійно, бо мову вони знають краще, ніж життя, рніше — життя знають лише через мову й ототожнюють ову з життям. За що їх постійно вбивають на дуелях та ддають в солдати, без права писати й малювати, мордують мордовських концтаборах і роблять Нобелівськими ауреатами.

Вони народжені мовою, і мова їх вбиває.

Якщо з мовою кіно повсюди, всім і все абсолютно ясно, одивимось, як стоїть справа з “мовами” інших видів истецтв...

Ну, з літературою ніби теж все гаразд, крім дрібнички — аціональної мовної залежності.

Кордони мовних зон утримують оригінали, як у в’язниці; езмежний світ задовольняється сурогатом — перекладом, дебільшого вбивчим щодо оригіналу.

По світу мандрують лише подоби шедеврів.

Оригінали невиїзні.

А балет, музика, скульптура? Якими мовами вони ороджені?

Наприклад, архітектура, чи має вона власну мову? Невже еподільним знаком або елементарною частиною архітектурної мови, за аналогією з фонемою природної мови, є цеглина?

О.О.Пучков у статті “Язык архитектуры как феноменологическая авантюра” пише: “Поняття архітектурної мови, ак само як і архітектурного тексту, винайдено тому, що не найшлося іншого засобу пояснити те, що створює на нас орма (в рос.: “что производит на нас форма”). Для аціональної, прагматизованої, “наукової” свідомості форма к така незрозуміла, в її порожнечах може загубитися

свідомість, яка грунтується на схемах, форма постійно випинається у різні боки зі свого прокрустового ложа готових "умовиводів"... і тоді архітектурна форма починає декларувати по "Сос-сюру"..."

Гнівається академік Пучков, вболіває за архітектуру, якій підмінили в колисці рідне немовлятко на ім'я "Форма" на галасливе соссюрченя на ім'я "Мова".

Схоже на те, що маємо справу з типовою ситуацією екстраполяції надбань семантики та, зокрема, семіотики як вчення про знаки та ряди знакових форм, створені на матеріалі природної, тобто вербальної, мови, у сферу немовної творчості, в простори мистецтв, які не оперують словесним матеріалом при створенні художнього образу.

У такому разі, ще раз прискіпливо спитаємо себе, що є чи що може бути "фонемою", чи то "кінемою", "відеомою" — найменшою, так би мовити — атомарною, неділимою одиницею кіномови, яка б служила для творення й розрізнення "слів" та інших форм "кіномови"?

Кадр?

Без сумніву, ні.

Кадр є найскладнішим у кіно синкретичним агрегатом об'єднання творчих актів митців кінообразу.

Чому синкретичним, а не синтетичним, як звикла говорити практика?

Тому що то саме таке об'єднання, такий творчий конгломерат, який припускає сполучення різнорідних мовних структур, різноманітних знакових шифрів, різнопланових проявів простору-часу, різнохарактерних актів, не потребуючи їхнього злиття аж до внутрішньої єдності та не знімаючи протиріччя об'єднаних елементів; на відміну від синтетизму, в якому при об'єднанні різнорідних явищ, речей, якостей, протиставлень в єдине ціле їхні протиріччя знімаються, розчиняються, сплавляються у синтетичній цілісності.

Внесок кожного окремого діяча в цілісність невід'ємний та неочевидний. В такій єдності внесок уже анонімний, навіть

зникає ознака внесків, паїв. Ціле не має ознак та якостей первинного, доцілісного існування.

Я можу знати, що біле світло — це поєднання цілого спектра кольорів (червоного, помаранчевого, жовтого, зеленого, блакитного, синього, фіолетового), але я бачу лише біле.

Я десь чув, що улюблені парфуми моєї дружини “Tresor” складаються з сорока п’яти духмяних компонентів, але я відчуваю лише єдиний нероздільний дивної краси запах.

На відміну від синтетичної, у синкретичній єдності кінокадру кожен співавтор не втрачає своєї індивідуальності, його внесок наочний, не зникаючий у кадрі.

Кожен голос чути в хорі інших голосів.

Геніальний оператор фільму “Летять журавлі” не зник у фільмі, не розчинилась в дискурсі фільму актриса Тетяна Самойлова, не знялись (не зникли) в цілісності протиріччя ліричних, побутових інтонацій драматургії Віктора Розова та романтичного, майже патетичного втілення її у плоть фільму режисером Михайлом Калатозовим.

Всі живі (п’єса, за якою було зроблено сценарій, називалась “Вечно живые”), всі особистості, всі такі незрівнянні: Баталов, Меркур’єв, Урусевський, Калатозов, Самойлова — слава Богу, що вони не злилися в синтетичну, неподільну єдність, не повмирали один в одному, за імперативною вказівкою Костянтина Станіславського: “Режисер повинен вмерти в акторі”.

Уявіть собі, скажімо, Дастіна Хофмана або Джека Ніколсона — це ж ходячі кладовища режисерів кіно, кожне розміром за Байкове або, навіть, Арлінгтонське; чи Алена Делона або Мастрояні, ті взагалі “Дахау” для режисерів з попередженням при вході: “Кожному своє”.

Жах.

Протиріччя знімаються, розчиняються в синтетичній єдності не у тексті твору, а лише в образі твору, в *гештальті*.

Художній образ синтетичний, а твір як матеріальна річ — завжди є синкретичним.

Я б узагалі залишив терміни "синкретичний" та "синтетичний" для хімії або фізики.

У кіно я вживав би поняття с о б о р н и й.

Будь-яка мова починається з означення : "Я єсмь".

В "Я єсмь" уже існує "Я був" та "Я буду".

Проте "мова" всіх без винятку мистецтв знає лише теперішній час. Мистецькій твір як річ, як явище існує лише в одному вимірі — теперішньому.

І завжди в ньому.

Твір є матеріальним втіленням теперішності.

Цей парадокс кіномови досліджений Ю.М.Лотманом у статті: "Природа кінооповіді": "Фільм, який ми бачимо на екрані, заховує в собі протиріччя — глибоке й таке, що не можна вирішити: він і оповідання про реальність, і сама ця реальність. Але оповідання та зрима реальність підкоряються не тільки різним, але й заперечуючим один одного структурним принципам. Зрима реальність знає лише теперішній час, час, "поки я бачу", та реальні модальності. Але для побудови оповідання про події необхідна система вираження часів — не тільки індикатив, але й ірреальні способи. Відношення оповідача до оповідання природно виражається засобами механізму мови, тим часом як вироблення адекватних засобів у кіномові потребувало спеціальних зусиль. Як тільки перед кінематографом виникла необхідність повістування, перед ним постало завдання імітації структури природної мови. Граматика природної мови приймалася за норму, за взірцем якої передбачалося будувати граматику наративної структури кіномови. Це нагадувало процес створення граматик для "поганських" європейських мов в епоху, коли латинська граматика вважалась ідеалом і єдиною нормою граматики взагалі: завдання зводилось до того, щоб знайти в національних мовах категорії, які б дозволяли розписати їх за структурою латини"[3].

А потім прийшла черга "неприродних мов", "мов мистецтв" — і теж... за структурою латини.

Згвалтування поганських мов латиною, хоч і було зумовлене родовою єдністю — то природна мови і то мова природна, але несло з собою ідеологічну латинізацію народів. Бо якщо лексикон мови — це те, "про що" думає народ, то граматика мови — це вже "як" той народ думає.

Латинізація мислення поганських народів була не лише граматичною колонізацією.

"Думай, як я!" — таємна зброя синтаксису.

Повернемося до одного аспекту сентенції Лотмана, де глибоко захована дуже серйозна помилка. Він пише: "як тільки перед кінематографом виникла необхідність повіствування, він опинився перед завданням імітувати природну мову..."

Тобто мову, яка оперує часовою парадигмою.

Ну, по-перше, така необхідність перед кінематографом ніколи не виникала, бо перший пакет фільмів братів Люм'єрів оперував наративними структурами, тобто оповідав.

І зовсім при цьому не намагався імітувати природну мову.

При такій постановці питання Лотманом виникає враження, що оповідна форма є якоюсь вищою неминучою стадією розвитку кінематографу.

У той час коли кінематограф з'явився відразу і вповні як феномен мистецького виду (до речі, так у свій час з'явилась і опера як вид мистецтва — відразу і вповні). А повіствування, або наративність, є лише одним із можливих засобів організації структури твору. З часів Люм'єрів нічого не змінилося в онтологічній сутності кінотвору, міняються лише інструментальні засоби втілення кінообразу.

Створити О б р а з багатовимірного світу на двомірній площині екрана — і є єдиним і головним завданням, метою, змістом та виправданням творчого акту в кіно.

Так само і з часом.

Створити О б р а з багатовимірного часу в єдиному часовому вимірі — і є феноменологічним завданням, змістом та виправданням існування мистецтва взагалі, кіно зокрема.

Не імітувати минуле, майбутнє, теперішнє та всі мислимі й немислимі часові збочення в творі з допомогою синтаксису природної мови, а створити образ часу в усій його невичерпній різнобарвності, використовуючи лише один час існування твору — теперішній.

Імітацію об'ємного світу на екрані, замість створення образу цього багатовимірного світу, ми вже бачили в стереозалах. Це такий самий жах, як музей воскових фігур мадам Тюссо.

Замість образу дійсності мені підсовують вражаючу подобу.

Огиду викликає саме те, що мене шельмують.

Це не мистецтво, а нормальний балаганний атракціон.

Вім Вендерс у фільмі "The State of Things" ("Положення речей") устами персонажа, до речі, теж режисера, каже:

— *"Я люблю кіно за те, що це єдина справжність, теперішність. У житті нема теперішнього, воно з майбутнього відразу зникає в минулому. Лише кіно фіксує теперішній час. І назавжди його зберігає. Кіно — це суцільна теперішність"*[4].

Нав'язування кінематографу, а також іншим мистецтвам синтаксису, так званої природної мови, тобто літературної граматики, обертається колонізацією мистецтв літературою.

Завдання перше спокусників чи то конкістадорів від літератури: переконати якесь дурнувате мистецтво в тому, що воно створене літературною мовою.

Завдання друге, головне: нав'язати новоявленій "мові" синтаксис літературної мови.

Таким чином, чи можливо або чи варто, чи, нарешті, небезпечно для кіно взагалі говорити про "мову кіно" як про відокремлену та сталу "мову", що є єдиним універсальним інструментом виявлення (втілення) кінообразу.

Що не кажіть, а він красивий — той міраж — кіномова...

— "Що не кажіть, мамо, а кістка є!" — казала донька матері вранці після першої шлюбної ночі. (Цей доказ я вже, ніби, колись наводив. Повторююсь? Ні, апелюю до Лотмана.)

Що не кажіть, пане Лотмане, а кістка в кіно є.

ЧИ НЕ Є ВОНА, МОВА КІНО, САМА СВОЇМ ВЛАСНИМ ВИКОНАННЯМ?

Чи не є вона, та горезвісна *мова кіно*, сама собі лише художнім образом?

Дуже вдалим образом. Красивим, розцяцькованим троянським конем, в якому причаїлися і латинська граматика зі своїми шести відмінками, і сам пан Вільгельм Гумбольдт з його "внутрішньою формою" знака (який випирає з того коня у всі боки, бо занадто великий пан Гумбольдт для нього); і де Соссюр зі своєю семіологічною дихотомією (означувальний — означуваний); і семіотик Пейєрс з тріадою (знак, об'єкт, інтерпретант) та навіть ціла зграя літераторів-конкістадорів, які прагнуть обов'язкової колонізації, вибачайте, помилився, екранізації усіх своїх писань слово в слово мовою оригіналу.

До речі, "Троянський Кінь" є не лише чудовим знаком-символом підступності, а й бездоганним знаком самого знака як феномена мови в його троїчному зв'язку: знак — як означуване, штучний кінь — як зовнішня форма знака і як наочність внутрішньої форми знака.

Троянський кінь може служити символом семіотики.

Проте, зважаючи на його небезпеку, приймемо подарунок і придивимось уважно до тієї позолоченої шкапи.

Спершу спробуємо заповнити, так би мовити, біографічну анкету кінообразу від його зачаття до... (не підіймається рука написати "до смерті"), напишу: "до каннського фестивалю", це майже те ж саме.

І в тій анкеті визначимо — якими саме мовами володіє Маестро Кіно...

Від осяяння (праобразу) до втіленого на екрані маємо цілу низку проміжних існувань образу — онтологічний шлях (чи шлях на Голгофу — проте це одне і те ж саме, тільки одна назва наукова, інша — поетична), і кожне з цих існувань оперує своєю окремою, на кожному рівні обумовленою матеріалом та формою проміжного існування системою виявлення, діяння, повідомлення, шифру або, все ж таки, — "мовою".

Мовою так мовою.

Як казала моя бабця Надія: "Хоч горщиком клич, лише в піч не клади!" Так і з кіно: "Хоч мовою клич, лише де Соссюру не віддавай!"

Якщо в мистецтвах, у яких матеріалом творення не є слово, існує якась інша не мовна процедура й засіб, а мовою цю іншу процедуру або засіб називають лише як поетичне порівняння, то що це за процедура насправді?

Яка вона? Де, чим і як вона оперує?

Виявляється, на кожному рівні існування — інша "мова". Окрім стану осяяння.

Безмовне осяяння

На цьому стані немовля ніякої мови не має. Бо будь-яка мова, втілена у слові чи у слові не втілена, знаходиться між свідомістю та мислимим об'єктом. Мова бере участь у бутті обох. Підсвідоме осяяння не має членування на свідомість та мислимий об'єкт, воно позасвідоме, трансцендентально цілісне, тому в ньому нема навіть потреби в мові, нема тієї шпарини між свідомістю та об'єктом, де могло б розміститися слово, зоровий образ чи якесь інше означення.

На сторожі небажаного прориву підсвідомості у свідомість стоїть... цензура.

Перше й головне завдання цензури — не допустити трансцендентне в раціональне (решта завдань цензури — ідеологічні дрібнички порівняно з цим), бо свідоме неминуче зникне, буде поглинуте трансцендентним.

Цензура, як фільтр, що пропускає тільки певні, лояльні до свідомості, безпечні для свідомості частини трансцендентального спектра, — певні коливання, певні хвилі з усього неосяжного океану хвиль підсвідомості.

Цензура — ніби збройні сили, прикордонні війська та митна служба свідомості, що стоять на захисті хиткої автономії свідомості. Цензура між трансцендентним і раціональним є головною причиною виникнення мови.

Будь-яка мова є в принципі Езоповою мовою, намаганням обійти заборони та обмеження цензури, приспати підозри свідомості.

Будь-який знак (мовний чи не мовний) є не самим предметом, а його представником — Езопом.

Шифр Канта, Системний Код чи то цензура — назва не принципова.

Головне, що функції подібні до цензури.

Цензура виникає раніше за мову. *(Інститут цензури було створено Богом: “2.16. ...Із кожного дерева в Раю ти можеш їсти. 2.17. Але з дерева знання добра й зла — не їж від нього, бо в день їди твоєї від нього ти напевно помреш!” І цензора поставив, коли вигнав Адама з раю: “3.24.* ***...поставив Херувима і меча полум'яного, який обертався навколо, щоб стерегти дорогу до дерева життя”****, бо дерево знання добра і зла не було вже ніякого сенсу стерегти.)*

Цензура формує лексикон мови.

Те, що проривається з підсвідомості у свідомість через деформуючі фільтри цензури, вибірково оформляється в залежності від отих фільтрів (шпарин, щілин, коридорів, проходів, таємних стежин, нір, пор, дір у просторах-часах та законних контрольно-перепускних пунктах спектральних фільтрів), оформляється в мовний лексикон.

Тому кожна окрема мова спроможна відтворити лише фрагмент істини, частку, тільки її Подобу.

Подоба — це відредагований цензурою Образ.

Тому Образ ніколи не може бути продуктом лише свідомості.

Пробиваючись із рівня на рівень, майбутній образ шукає собі мови втілення, міняючи означення, як змія в певний час міняє шкіру або як яйце спершу стає личинкою, у свій час лялечкою і вже потім особиною — комахою.

Як крижинка, покладена на теплу долоню, стає водою, потім парою, не зраджуючи свого ***аш-два-о***.

Переходячи з одного стану в інший, майбутній образ, шифруючи себе у матеріальну форму втілення, якимось чином зберігає себе в потенційній повноті в кожному з таких проміжних існувань. Образ має, без сумніву, свою систему зберігання й передачі спадковості, свою, досі не прочитану “молекулу ДНК”.

Він (образ), як і жива клітина, володіє якістю трансферності (або трасфертабельності), якістю передавати себе в повноті при перебудовах та часткових втратах структури, підкоряючи собі матеріал і структуру проміжних існувань. (Латина має термін “transipe” — переходити на той бік; той, що переходить в іншу сферу — зі сфери ідеального у сферу реального.)

Цей акт переходу називається традируванням — TradeRen — передавати далі.

Зміст свідомості, думки і таке інше стає традитабельним завдяки тому, що він виражається в мові, схоплюється словом (знаком).

Але мені більше подобається французький термін “трансфер” (transfer, від латинського “transfero” — переміщую — передача іменних цінних паперів (образу) однією особою у власність іншої).

Саме традитабельність, або, краще, трансферність, дає можливість відшукати наступне втілення; саме трансферність дає можливість передачі потенційного образу від одного носія (автора) до іншого за допомогою мов сполучень.

І навіть на кожному рівні існування образ не зводиться до відображення єдиною, відокремленою, сталою мовою; він намагається рухатися до повноти і через це використовує щонайменше дві мови.

Образ у кіно завжди полімовний.

Синтетичне сполучення мов у процесі становлення кінообразу, проте, не є відмінною ознакою саме кінообразу.

Зашифрованість, “полімовність” притаманна Божому твору взагалі і закладена в нього первісно.

Міміка, жест, поза, дотик, погляд, відстань або дистанціювання, танок, невербальні звучання — крик, свист,

спів, зойк, ритмічні стукотіння, музикування, колір і фактура шкіри (блідий або переляканий на смерть, або почервонілий від люті), колір і стан волосся (сиве волосся говорить про одне, волосся, що стоїть сторчма, — про інше), напруження або розслаблення м'язів, нарешті — мовлення словами різних мов як найбільш обмежена і недосконала, бо не вроджена, а штучна мова; гіпнотичні навіювання і таке інше — далеко не повний перелік мов, притаманних Божому твору.

А якщо редукувати категорію мови лише до вербального рівня, то доведеться визнати за твором найдосконаліші можливості спілкування саме на позамовному, або надмовному, рівнях.

Прамова

Осяяння, або первісна стадія становлення образу, праобраз — як уже відзначалося, взагалі не оперує мовою; це надмовний рівень праобразу, що має начленовану структуру.

Самоврядування праобразу в осяянні здійснюється без ознак мовного управління — асоціативно.

Маємо справу з прамовою. З асоціацією.

Включення множин змістів свідомості у формотворчу цілісність осяяння, що здійснюється природним асоціативним шляхом, реалізується в прегнантній лаконічності, проникливості та гостроті вияву змістовності.

Подібне об'єднання можливе лише за умови, коли таке ціле відрізняється від інших подібних об'єднань бездоганною точністю, або прегнантністю (від. лат. "pragnaus" — точність), — то і є осяяння.

Якості осяянь, тобто цілісностей, або якості гештальтів (нім. "Gestalt" — форма, образ, структура) не витікають з якостей частин цих гештальтів, а притаманні самим гештальтам в цілому як таким.

(Наприклад: дія акорду принципово відрізняється від суми дій його складових окремих тонів; вплив пейзажу зовсім інакший, ніж збірка емоцій від окремих частин цього пей-

0219188

зажу — дерев, вітру, річкового простору, хмар, птахів, що летять проти вітру.)

Такий праобраз в гештальті осяяння може прорватися на новий рівень існування, з підсвідомості у свідомість тільки завдяки якостям, які можна кваліфікувати як первісні елементи управління прамовою.

Асоціативність виявляє себе через подібність (Подоба) гештальтів, що належать геть різним сферам почуттів, речей, стилів.

Асоціація без зайвих проблем встановлює подобу між сходом сонця, музичним крещендо, зростаючи очікуванням побачення, а чи патетикою як стилем.

Її не бентежить, що всі ці категорії не мають формальних ознак єдності.

Асоціативній здібності осяянь підвладні навіть у городі бузина та в Києві дядько.

Асоціація встановлює зв'язки між трансцендентним осяянням і свідомістю.

Вона — той контрабандист, що перетинає замкнені кордони під самим носом озброєних вартових з безцінним забороненим товаром.

(Самоуправління **п р а м о в и**, або асоціативність, базується на трьох здібностях гештальта (праобразу в осяянні), а саме: на здатності до структуралізації, на якості та на сутності.

Структура, устрій, або тектоніка, осяяння мають якості порядку та устрою: просторова форма, або фігура і фон, яскравість та колір, розчленованість та розподіл важливостей; ритм, мелодія; спосіб виявлення руху та змін; зв'язок, чіткість, центрування, рівновага, внутрішня упорядкованість.

Якість як категорія несе в собі ознаки гіпотетичного матеріалу втілення, віщує "матеріал" втілення, передбачає збагачення матеріалом та спротив матеріалу як змістовні категорії.

Сутність можна визначити як характер, норов, зовнішність, настрій і таке інше. Сутності як такі ніколи не

досягають адекватного означення в мові, а багато з них взагалі не мають означення, тому вони змушені виявляти себе асоціативно через якості інших сутностей.

Теплий — це не лише температурна сутність, це й "жовто-гарячий" колір, це й поведінка людини, це може бути й теплом нашого дому, це й визначення правильного напряму пошуку схованої речі у дитячій грі "холодне — гаряче".

Структура, якість, сутність — три моменти, які виявляють себе як управління при переході підсвідомого осяяння у простір свідомості, при переході на іншу орбіту, до нової стадії існування образу — **у я в н о ї** стадії.

Ця Трійця: **структура, якість, сутність** —складаються в категорію і д е ї.

Якщо взяти це слово у грецькому значенні, то його можна приблизно перекласти як початок, основа, першообраз. Іноді вона трактується як вища форма пізнання і мислення, яка не тільки відображає предмет або явище, а спрямована на його перетворення, втілення в образ.

В метафізиці — це духовне першоначало, що становить суть і першооснову всіх речей, "божественна думка", безособовий розум. Якщо взяти англійське значення слова "Idea", то в перекладі побачимо цілий спектр значень: думка, ідея, поняття, план, намір, задум; неймовірно, але всі ці слова є намаганням ухопити, перекласти суттєвий зміст слова "Idea". Жодне окремо не вичерпує змісту ані грецької, ані англійської "ідеї", як і українські слова-знаки: початок, основа, першообраз.

Ідея — то перший імпульс управління, що виникає у підсвідомості митця, ідея створює рух із підсвідомого у свідоме, що виносить праобраз з безформного, неструктуралізованого стану осяяння на поверхню формалізованої уяви.

На сцену виходить Чужинець

Так визначає поняття ц і л і Іммануїл Кант у "Критиці здібності судження". Ціль, за словами Канта, то є "чужинець у природознавстві" (чужак в естествознании — рос.).

Чому ж свідомість не визнає чужинця за свого?

Бо він таки чужинець. Він посланець, так би мовити, "кінцевої станції" — абсолюту, посланець Бога. Він мешкає по той бік простору-часу. Його батьківщина там, звідки вигнана людина.

Істинна ціль завжди за обрієм свідомості.

Образ завжди за обрієм.

Ідея, що несе в собі намір перетворення явища в образ, вивільняє з себе поняття мети (цілі), яка існує гносеологічно в кожній ідеї, а вже мета запускає механізм вибору засобів втілення.

Герберт Спенсер, апологет еволюціонізму, визнає: "Якщо хтось хоче досягнути відомої цілі, він повинен як розумна людина бажати й засобів, якими вона, та ціль, досягається".

Творчою силою, що поєднує безпосередні чуттєві переживання з дійсністю, є фантазія, або, якщо перекласти з грецької — "phantasia" — уява, або по-російськи — воображение.

Во-ображение, во образ втілення.

Рух до образу.

Пошук образу.

Католицький пастор Якоб Фрошаммер заснував свою філософію на метафізиці творчої світової фантазії, яка сама по собі позасвідома і тільки в людині повністю усвідомлює себе.

Фрошаммер, мабуть, небезпідставно вважає всю дійсність продуктом світової фантазії.

Приєднуюсь до цієї розкішної думки пастора.

Фантазія теж не одноманітна: є споглядальна, є така, що базується на спогадах, та є моторна, якій притаманна спонтанність.

Синкретичною формою фантазії є г р а.

Вільна гра, або гра в свободу.

І тут вперше з'являється відстань між об'єктом уяви (фантазії) і свідомістю, яку неминуче заповнює мова.

Нарешті!

З'явилась...

Але, що це за одна? Яка така мова?

"Існує старе і загалом вірне положення, — стверджує М.Бахтін, — що людина усвідомлює й розуміє дійсність з опомогою мови.

Дійсно, поза словом неможлива ідеологічно скільки-небудь сна і чітка свідомість.

У процесі переломлення буття свідомістю суттєву оль відіграє мова та її форми.

Проте це положення потребує суттєвого доповнення. Усвідомлення й зрозуміння дійсності відбувається зовсім не допомогою мови та її форм у точному лінгвістичному сенсі лова.

Форми висловлювання, а не м о в и відіграють суттєву оль в усвідомленні та збагненні дійсності.

Коли говорять, що ми мислимо словами, що в процесі ереживання, бачення, розуміння в нас протікає потік нутрішньої мови, то при цьому не дають собі ясного звіту в ому, що це означає.

Проте не словами ми мислимо й не реченнями, і потік нутрішньої мови, що тече в нас, зовсім не є нанизуванням лів та речень.

Ми мислимо й розуміємо єдиними в собі комплексами — исловлюваннями.

Висловлювання, як ми знаємо, не може бути зрозуміле к мовне ціле, і форми його щонайменше є синтаксичними ормами.

Ці цілісно, матеріально виражені внутрішні акти рієнтації людини в дійсності і форми цих актів дуже суттєві.

Можна стверджувати, що людська свідомість володіє ілим рядом внутрішніх жанрів для бачення й розуміння ійсності"[5].

Тому питання, чи можлива уява без слів, стає риторичним.

Безперечно так.

І не в словесному або не лише в словесно-понятійному росторі починає виявляти себе фантазія.

“Но прежде,
чем
начнет
петься,
Долго ходишь,
разомлев
от брожения,
И тихо
барахтается
в тине сердца
Глупая
вобла
воображения”.

“Одна свідомість багатша на жанри, інша бідніша”, — єхидствує М. Бахтін. Як бачимо, В.Маяковський за уяву тримає воблу, а в М.Бахтіна, мабуть, цілий косяк осетрів. Проте дурної вобли Маяковському виявилося достатньо, щоб так блискуче описати процес творчості у віршах “Как делаются стихи”.

Слів немає. Є певний стан творця. Є ритм.

Дуже яскраво виявлений через ходу. Так і бачиш довгі ноги поета, що починають вимірювати його маленьку кімнату на Таганці, витанцьовуючи дивний танок. При кожному оберті коліно стукає по шухляді стола, де лежить заряджений однією кулею пістолет. Звук резонуючої порожньої шухляди з важким пістолетом всередині, як камертон, задає темп.

Ритм тієї ходи закарбовано навіть у побудові вірша ламаною падаючою лінією. Якщо абстрагуватися від значення слів, ці вірші можна було б зіграти як нотний запис. Ритм ходи ускладнюється проведенням ритмічного контрапункту до карбованих кроків кволими обертами вобли у глеї. З тими кволими обертами римуються скажені оберти рокової кулі. Поки що ніби під сурдинку, але з якоюсь гіпнотичною незворотністю і розміреністю. Ці ритми прорізує й остаточно оформлює стереофонію стукіт серця. Знайдіть свій пульс і за його ударами звірте звучання вірша.

Вражаюче — 60 ударів на хвилину. Ритм — пульс поета.

Ритм — мова актуалізації пауз.

Означається перший матеріал, вірніше, перший із матеріалів, з яких виробляється образ.

Паузи — це ніби негативи сутностей.

Точніше, матриці, до яких прегнантно підігнані сутності.

Змістовність ритму промовиста настільки, що завжди залишається непоміченою, як не помічають кисень, яким дихають.

Як не помічають пульса свого серця, поки не задзвонить дзвоник.

В ілюзорний вакуум пауз між об'єктом творчого акту і відомістю косяками засмоктуються мовні жанри, щоб виражати (або лише виявляти) сутність, впливати на сутність, співвідноситися з сутністю об'єкта.

Всі ці три функції мовного висловлювання є вже вторгненням у сферу свободи сутності, є вже дією.

Ці дії формують зміст.

Зміст є обмеження свободи — як сутності об'єкта, так і відомості творця через дієву обмеженість слова-знака, через граничну обмеженість поняття.

Максимальне, що реалізує цей процес як продукт творчості, є подоба.

Якби на цьому етапі міг з'явитися образ, це означало би кінець творчого акту, реалізацію мети.

Світ починає подвоюватися.

Як в дзеркалі.

Дзеркало навчило людину мистецтва.

Дзеркало води, яке показало людині її двійника.

А ще луна, яка подвоює звук.

І тінь, яка подвоїла птаха, що летить у небі, на стрімку примару, що ширяє по землі.

А ще відбиток пазурів на вологій глині на порозі печери, що створив образ хижака в уяві нашого пращура.

"Можливість подвоєння є онтологічною передумовою перетворення світу речей у світ знаків: відображений знак речі є вирваний з природних для неї практичних зв'язків (просторових, контекстуальних, цільових та інших) і тому легко може бути включений у моделюючі зв'язки людської свідомості"[6].

Суттєвим моментом стає розподіл на значущі та незначущі моменти дійсності, схоплені асоціацією, — ті, що можуть піти в діло... Елементи, що не несуть значення з точки зору даної системи моделювання, ніби не існують для творця.

Жива й мертва вода уяви дає життя одним і замовчує інших; вони, існуючи, ніби не існують.

Пошук та виділення в навколишньому світі такого шару значущих для майбутнього твору елементів — початковий і суттєвий момент моделювання.

Але для селекції потрібен код, камертон, взірець, ритуал, еталон, ідея, праобраз.

Творець його має на меті, в цілі.

Моделювання вимагає кодування тексту єдиним засобом, але потенційний образ прагне до повноти, цілісності, до необмеженої свободи, і тому з'являються для повноти вияву сутностей у різних аспектах нові моделі знакових систем — нові "мови".

Нарешті свідомість митця починає виговорювати слова.

Серед інших моделюючих систем з'являється мова вже не як поетична метафора, а як цілком реальна природна вербальна мова.

Лінгва береться до роботи.

Мовний лексикон поки ще нерухомий, він, як спляча красуня, очікує поцілунку, дії, акції; лексика прагне синтаксису, як коханка любові.

Фантазія намагається створити адекватну або навіть більшу за праобраз знакову структуру — провокує розвиток мови як з лексики, так і з управління (синтаксису).

Але адекватність праобразу виявляється недосяжною не через недосконалість мов, а через те, що образ не схоплюється подобою.

Нереалізована мета провокує подальше заглиблення в мову з метою максимального наближення подоби до праобразу.

У певний момент з фантазійних ескізів викристалізовується задум твору, ніби в перенасиченому розчині знакових наближень випадає перший кристал майбутньої структури твору.

Ідея все більше стає окресленою, проте все менше образною.

Пануюча понятійність загрожує зупинкою, творчим крахом, остаточним витисненням зі структури залишків праобразу, муміфікацією їхніх залишків у понятійному статусі.

Це схема майбутнього твору.

На жаль, багато "творів" так ніколи й не перетинають цей рубіж. Цієї фатальної межі. На тій межі — смерть образу, на ній — безсмертя графоманства.

Схема вже майже має всі ознаки справжнього твору; оперує такими категоріями, як: жанр, тема, фабула, сюжет, конфлікт, характер, персонаж.

Всі ці категорії мають розвинуту форму.

Кореляція як функція управління структурою набуває панівної ролі.

Уявна стадія вагітна сценарієм

Пологи — це перехід у нову реальність у просторі свідомості, в понятійне визначення цілі вербальною (словесною) мовою.

У сценарії ще нема кінообразу, втіленого в матеріалі кіно.

Образ є внутрішньою суттю, метою сценарію.

Він все ще за обрієм.

Сценарій є алгоритмом звільнення кінообразу з понятійного полону.

Процедурою звільнення-втілення є наступна стадія: **і г р о в а.**

Три відступи:

1. Іноді трапляється, що образ виникає в момент запису сценарію. Тоді маємо справу з твором літератури, літературним образом, закінченим, самодостатнім, що не потребує ніяких інших мов, удосконалень та розвитку.

Ніякого іншого втілення.

Проте літературний твір-сценарій у такому разі стає початком нового процесу створення кінообразу як вихідний матеріал.

Але це нестандартна ситуація. Так би мовити — переможний бліцкриг вербальної мови над ще не народженою мовою кіно.

2. Цей відступ вартий того, щоб визначити його головною сентенцією у темі *кіномова*, а решту тексту вважати лише відступом від нього, його міражем.

Йдеться про введення нової мовної категорії — ***логічного образу***.

Далі я наводжу запозичення в пана Людвіга Вітгенштайна з його "Tractatus Logico-Philosophicus" (розмір цитати можна вважати достатнім, щоб звинуватити мене в кримінальному злочині за статтею — пограбування):

"3.343. Означення є правилами перекладу з однієї мови на іншу. (Читай: з одного рівня становлення художнього образу на інший.) За такими правилами кожна добра система умовних знаків має бути придатна до перекладу на кожну іншу систему знаків: ***це*** є спільним для них усіх.

3.42. ...(Логічне риштування навколо образу визначає логічний простір. Речення проходить крізь увесь логічний простір.)

3.5. Ужитий, продуманий знак речення є думкою.

4. Думка є змістовним реченням.

4.001. Сукупність речень є мовою.

4.002. ... Мова маскує думку. І маскує так, що з зовнішньої форми маски не можна скласти уявлення про форму

замаскованої думки, бо форму маски утворено зовсім не для того, щоб з неї можна було впізнати форми тіла.

4.0141. Є загальне правило, за яким музикант може відчитати з партитури симфонію. За яким можна відтворити ту симфонію з лінії грамофонної платівки і за ним же знову записати партитуру, — саме в цьому й полягає внутрішня подібність цих начебто цілковито відмінних образів *(читай: осяяння, кіносценарій, мізансцена, текст фільму)*. Те правило є законом проекції, що проектує симфонію в нотне письмо, воно є правилом перекладу нотного письма мовою грамофонної платівки".

А трохи вище:

"4.014. Грамофонний запис, музична думка, партитура, звукові хвилі — все це перебуває в тому взаємному внутрішньому відображальному зв'язку, що існує між мовою і світом. Усі вони мають спільну логічну структуру.

2.171. Образ може відображати будь-яку реальність. Просторовий образ — усе просторове, кольоровий образ — усе кольорове. І.т.д.

2.18. У кожного образу будь-якої форми для того, щоб він міг взагалі — правдиво чи хибно — відображати дійсність, повинно бути з нею щось спільне; цим спільним є логічна форма, або ж форма дійсності.

2.181. Коли форма відображення є логічною формою, тоді образ називаємо логічним образом.

3. Логічним образом фактів є думка"[7].

Коло замкнене.

Якщо згадати, що починає свій трактат пан Вітгенштайн твердженням: "Світ є сукупністю фактів, а не речей", то стають зрозумілими, принаймі для мене, два факти з цього (або з того?) світу: що логічний образ своїм логічним риштуванням навколо безлічі можливих просторів втілення думки забезпечує весь онтологічний шлях перетворень мовного становлення образу від осяяння в трансценденті аж до кінцевого свого народження, або, вірніше, повернення в

трансцендентальність уже як художнього образу, — "саме так образ пов'язаний з дійсністю: він досягає її" — це поперше; і по-друге, що синхронно існують не два образи — логічний та художній, а один-єдиний образ.

Треба зауважити, що у Вітгенштайновій логіці не може бути такої речі, як причинний зв'язок.

"Майбутніх подій, — каже він — не можна виснувати з теперішніх. Віра в причинний зв'язок є забобоном".

Те, що сонце завтра зійде, є лише гіпотезою.

Насправді ніхто не може стверджувати неминучість цього, оскільки немає неминучості того, що одне повинно відбутися, через те, що відбулося щось інше.

Це логіка вимислу, логіка уяви.

3. Останній, маленький, але суттєвий відступ для того, щоб означити площину, в якій розгортається та визвольна боротьба за образ: визначення мети (цілі) та засобів її досягнення відбувається у формах, що лежать між гіпотетичним імперативом та категоричним імперативом, тобто у широковаріантній смузі між гетерономією свідомості та автономією свідомості.

Автономія — це, як відомо, підкорення законові, який я (свідомість) сам собі встановлюю, а гетерономія — підкорення законові, даному мені-свідомості ззовні.

Кант у своїй етиці називає автономію чистого розуму (свідомості), підкорення її (свідомості) правилам самостійно собі даним лише на підставі форми вчинку, гідного для перетворення того правила в закон, а не на підставі якихось зовнішніх подій, як-то: насолода, погроза, нагорода тощо.

Роби так, щоб мотив твого вчинку можна було зробити загальним законом.

І ще невідомо, яка з моделей — автономна чи гетерономна, обернеться до творця більшою несвободою.

Свій власний закон — чи не найбільші кайдани у світі.

А мета, яка завжди виправдовує засіб, крім естетичного виміру надає творчості ще й етичний вимір...

Творчість, за аналогією з простором, має щонайменше три виміри: естетичний, етичний та змістовний.

Продуктом уявної стадії є **е с к і з** (у нашому випадку — кіносценарій) — план, схема майбутнього твору, який формується в свідомості митця в понятійних категоріях.

Той сценарій, ескіз або план може оформитись у вигляді літературного запису, малюнка і таке інше; а може й зберігатися в пам'яті митця як код, що дає ключ до втілення твору в матеріалі.

(Варіант "коду в пам'яті" не визнається кіноіндустрією, побудованою на попередній оцінці вартості твору саме за сценарієм, на прогнозуванні успіху за ідеєю, на формалізації процесу виробництва, в основу якого покладено сценарій. Проте в історії кіно відомі випадки, коли митець знімав фільм, маючи сценарій лише в голові, а може, й такого не мав, імпровізуючи твір в момент зйомки.)

Продукт уявної стадії, як вибухівка, що містить у собі вибух у досить чітко і повно передбачуваних параметрах можливої дії; якщо це порох — сила, швидкість та напрями будуть одні, тринітротолуол — інші, а у випадку нуклеарної вибухівки — зовсім інші.

Проте гуманніше порівняти його з зернятком, що містить у собі можливу дивовижну рослину.

(Хоча і руйнівна функція мистецтва така ж реалія, як і креативна. Навіть безневинніший твір руйнує щонайменше порожнечу, яку він заповнює, точніше — він примушує замовкнути всю безліч речей, що потенційно наповнювали ту "порожнечу" простору, яку відвоював собі в просторі цей конкретний, унікальний твір. Якщо врахувати, скільки потенційних варіантів твору були відмінені при становленні твору і скільки можливих варіантів так ніколи й не були використані, лише виникали в уяві, то дійсно схоже, що онтологічні шляхи твору всіяні трупами його конкурентів.)

На створенні сценарію уявна стадія кінчається лише умовно, точніше сказати — кінчається дія мов, яким підвладна ця стадія, а практично сценарій потребує додаткових описів та означень ще в доброму десятку знакових систем, тобто —

інших мов. З'являються режисерський сценарій та постановочний план сценарію, що оперують уже іншими знаковими системами для трансляції ідеї, задуму в програму, або план, або проект, або заколот по вивільненню образу через ігрову стадію.

З допомогою цих нових мов створюється алгоритм і процедури для майбутньої гри.

Цікаво, що всі ті поняття: програма, план, проект в англійській мові мають відповідник "sheme", а "sheme", в свою чергу, то ще цілий спектр значень: "план роботи", "графік роботи", "система", "структура", "побудова", навіть — "таємний заколот", "інтрига", "прожект", "зовнішня форма".

Ніде правди діти, той постановочний проект і є "таємним заколотом" знімальної групи (на чолі з режисером) по звільненню художнього образу із зовнішньої форми проміжного існування в структуралізованому в літературній мові опису сюжету та психічних станів діючих осіб, математичній мові довжини кадрових актів, геометричній мові перспектив та дистанціювання (загальних та крупних планів), шкіцах траєкторій рухів персонажів та знімальної камери, її ракурсів, у географічних координатах обраних місцевостей для майбутньої гри, покадрових стереометричних означеннях вигаданих мізансцен, кресленнях декорацій, похвилинному визначанні моменту зйомок кожного кадру в певний час доби та нахилу сонця, тобто освітлення, кутових значеннях знімальної оптики, сенситометричних параметрах негативних та позитивних стрічок, у картах освітлення в павільйоні (ательє), в партитурі майбутнього музичного звучання, в графіках літаків та поїздів, які повезуть виконавців у певний час в означену місцевість, в адресах готелів, телефонних кодах та номерах усіх майбутніх гравців, у шкалі розцінок, вартості послуг та витратних матеріалів, зведених у єдиний бюджет в цифровому, знаковому матеріалі. **Цей ньювавилонський хор мов, цей супералгоритм з мислимих і немислимих боків описує майбутній твір, але ним не є і ніколи ним не стане.**

Тому кінця опису й мовам нема. Це відчайдушна спроба схопити Бога за бороду.

Але Бог, тобто світ, принципово не може бути описаним.

(Л.Вітгенштайн і не він один)

Опис майбутнього твору — це блеф, гадання на кавовій гущі про небуле, неіснуюче...

Це робочі креслення потойбічного

Це муміфікована уява майбутнього твору.

Це шаблон для виробу див на фабриці снів.

Процесу уявного наближення до твору в принципі обмежень нема. Можна залучити ще одну чи кілька знакових систем до опису з якихось несподіваних, нестандартних точок зору. Можна, скажімо, додати до постановочного проекту графічну або навіть кольорову розкадровку (в п'ятдесятих роках це було нормою); викрійку костюмів та взуття (що й робиться часто для історичних фільмів); ескізи макіяжу та гримів (дивіться авторські ескізи Ейзенштейна гриму актора М.Черкасова до ролі "Івана Грозного")... можна, нарешті, розробити партитуру абсолютно всіх звуків, голосів, відголосків та лун по фільму, викреслити кольорову температуру всіх світильників для кожного кадру та їх взаємодію з фактурами й кольорами, що вони мають освітлювати... можна... можна... але наближення до образу у вирію різноманітних знакових систем буде безкінечним... і недосяжним.

Практично кожна площина, кожен зріз, кожен кут зору на майбутній твір апелює до нас, кожен своєю унікальною мовою, своєю знаковою системою і своєю неспроможністю охопити ціле.

Тому митець повинен бути справжнім "поліглотом", щоб залучити до опису якомога більше мов і вільно орієнтуватися в цьому обвальному зорепаді знаків.

"Кожен істинно творчий текст завжди є якоюсь мірою вільне та не упереджене емпіричною необхідністю об'явлення (рос. — откровение) особистості.

Тому він (у своєму вільному ядрі) не допускає ані казуального пояснення, ані наукового передбачення.

Але це, безумовно, не виключає внутрішньої потреби, внутрішньої логіки вільного ядра тексту (без якого він не міг би бути зрозумілим, визнаним та дійовим)"[8].

Тут уперше разом звучать дві теми: тема "внутрішньої логіки" тексту і тема необов'язковості казуальних (причинно-наслідкових) відносин у творчому акті.

Ці два об'явлення Михайла Бахтіна варто осмислити для подальшого розуміння форми функціонування кіномови.

Бо це фундаментальні відкриття.

Якщо текст обслуговується не загальною логікою, а потребує іншої, специфічно художньої, творчої "внутрішньої логіки" для свого створення, — то це відповідно змінює принципи мовної організації тексту по відношенню до загальної логіки.

Дійсно, в кіномові казуальність не може бути єдино можливою формою створення тексту.

Навпаки, остаточне оформлення висловлювання (мізан-кадру) є результатом *інтуїтивного випередження*, а не казуального вибору та раціонального передбачення.

Шлях до образу пролягає в переходах з одних енергетичних орбіт існування на інші, аж до остаточного зриву з останньої орбіти і виходу (чи повернення) у ***відкритий хаос*** трансцендентності.

І кожен із цих переходів забезпечується не раціональним розрахунком, результуючим логічним наслідком з відомих чинників, а продуктом інтуїтивного об'явлення, що випереджає раціональне рішення, бо раціональне рішення неспроможне навіть обрахувати всю безкінечність можливих

варіантів. Хтось має рятувати ситуацію, яка кожного разу опиняється перед фактом дурної безкінечності.

Цей хтось — інтуїція митця — єдина, що ***наділена правом*** робити головні вчинки і відповідати за них у творчості.

Мова художнього твору — мова інтуїції

Повернемося до наших баранів (барано-знаків).

Спершу було — з підсвідомості у свідомість, з трансцендентного простору осяяння в цілком фізично реальний простір уяви; зараз потрібен прорив з ментального простору чистого уявлення свідомості у матеріалізовану фізичну реальність просторово-часової гри.

Стадія гри, або структуралізація багатовимірного простору-часу, потребує вольового зусилля, дії.

Та нової мови. Нових мов. Так, знову нових.

Процедура маніакально повторюється: Подвоювання. Означення. Знак.

Тепер “річ в уяві” відшукує для себе відповідного втілення через о з н а ч е н н я себе в просторі-часі.

Щоб просунутися далі, звернемось до Михайла Бахтіна, до його думок з “Формального методу у літературознавстві”.

За М.Бахтіним, всі продукти ідеологічної творчості — мистецтво, наука, релігійні символи та образи — є матеріальними речами, але особливого роду, що мають значення, зміст, внутрішню вартість; та всі ці якості дані тільки у матеріальних речах та вчинках.

Вони не існують поза обробленим матеріалом.

Навіть хисткі ідеологічні настрої — не всередині, не в душі, не в голові — тільки в словах, вчинках, діях, одежі, манерах, в організації людей та речей — тільки в знаковому матеріалі.

Спілкування — те середовище, де здійснюється реакція людей на даний знак.

Можна продовжити цю бахтініану: режисура — це організація спілкування персонажів у природному чи

штучному середовищі; зіткнення ідей, понять, настроїв та бажань; організація спілкування у знакових системах окремих знаків, знаків іконічних, знаків-символів, знаків-ідеологем.

М. Бахтін вважає, що кожен ідеологічний продукт — ідеологема — є часткою матеріального життя, моментом матеріалізованого (втіленого у знак) ідеологічного кругозору.

Ідеологема завжди в знаковому матеріалі.

Знаковий матеріал завжди в матеріальній наявності соціального середовища людини: завжди вчинок, завжди дія, реакція, жест, завжди в русі.

Знаковий матеріал — це, так би мовити, матеріальні ресурси, з яких може бути створене ціле.

А "художнє ціле будь-якого типу, тобто будь-якого жанру, — каже Бахтін, — зорієнтовано в дійсності подвійно, і особливості тієї подвійної орієнтації визначають тип того цілого, тобто жанр".

Що це за орієнтація у випадку кінотвору?

Орієнтація:

по-перше, на кадр як на невід'ємну умову виникнення кінотвору; на кадр як на середовище та матеріал втілення — площину з категоричною просторово-часовою обмеженістю лише двома вимірами; на кадр як на об'єкт творчого акту;

по-друге, на глядача — співучасника гри, якого репрезентує в процесі гри-творчості режисер.

Орієнтація на глядача це, так би мовити, правила гри, за якими глядач зможе повноцінно увійти в гру.

Це жанрові установлення.

Це орієнтація на жанр.

З формальної позиції жанр можна визначити як постійне специфічне угруповання засобів, художніх прийомів з певною домінантою. Це так, але значення та влада жанру над твором значно більша, ніж угруповання прийомів.

Із жанру висходить поетика.

Жанр є типовою формою цілого твору, цілого висловлювання.

Реально кожен твір існує лише у формі певного жанру.

Конструктивне значення кожного елементу твору може бути виправданим лише через жанр.

Абстрактним елементам твору, знакам мови, ідіологемам, символам неможливо приписувати самостійного конструктивного значення. Конструктивного значення вони набувають лише через жанрове заангажування.

Жанр (як тип мистецького твору — драматичний, ліричний, епічний та всі їхні різновиди) є тим кодом, що формує знаковий матеріал та систему означення при втіленні сценарію в ігрову стадію.

Означення в ігровій стадії має умовний спосіб.

Знаки ще є й матеріальними речами; знаками вони стануть під час втілення в матеріалі кіно — на плівці, в кадрі.

Зараз вони лише репрезентують знаки. ого

Вони є матеріальними речами, вихопленими з природного спілкування в соціумі свого буття й зануреними в середовище спілкування за законами (логікою, кодом) мистецького жанру.

Як матеріальні речі вони ще тут, як знаки вони вже в кадрі, і поводитися з ними треба як з такими, що в кадрі, в матеріалі твору.

На зйомці ми граємо з матеріальними речами як з їхніми означеннями.

Вони стають означенням через те, що з ними поводяться вже як зі знаками, їх виймають із ситуації реального спілкування в соціумі й переносять у середовище моделюючого спілкування в дискурсі твору.

Означення в кадрі (у змістоутворюючій площині кадру) стає можливим лише тому, що кадр (його площина) має властивість інтегрувати в себе знак — у будь-яку “крапку-мить” (точку-момент — рос.) свого простору.

Крапки-миті — елементарні структурні частинки простору-часу, силові утворення — вузлики силового поля

значень — такі собі атомарні парадигми значень — забезпечують можливість знакоутворення як феномена не тільки кіномови, а будь-якої знакової системи взагалі.

Лише після орієнтації за жанром означення завершується розподілом ролей.

Кожному знаку призначається роль.

Майже як у театрі, коли вивішується наказ, кого на яку роль призначено в новому спектаклі.

Як завжди: на роль Офелії призначається коханка продюсера — порожня як бубон, але з бюстом, як два бубни; блискучого трагіка ображають призначенням на роль четвертого капітана; "череп Йорика" гратиме роль Гамлета в модерновій трактовці молодого генія, режисера з Цюрюпинська або Черкас. (Я сам з Черкас, тому мені хід з "черепом Йорика" подобається.)

Таким чином, знак у тексті вступає у складні стосунки, різноваріантні зв'язки з усіма іншими знаками-діячами кадру принаймі на трьох рівнях:

а) зовнішньої форми,

б) внутрішньої форми,

в) ролевого призначення.

Ролева функція знака вимагає від знака повноти реалізації своєї внутрішньої форми; це як збагачення руди в металургії або те, що американці називають "промоушен" тобто підвищення в ранзі, класі, якості та позиції.

Велика роль створює великого актора.

Роль спонукає виконавця до максимальної віддачі й розкриття всіх своїх можливостей — тому тьма прикладів, це не треба доводити.

Про те, як роль витискає зі знака сховані в ньому потенції, варто поговорити.

В австралійському фільмі "Піаніно"[1] (The Piano) режисера Джейн Кампіон, лауреата Каннського фестивалю 1993 року, головна роль написана для... фортепіано. Це роль самотньої душі героїні, яка говорить й кричить на весь світ про свою

самотність, її чують... і не розуміють. Героїня навіть відмовляється від людської мови, говоріння, бо згубила надію бути почутою, тобто зрозумілою у своїй самотності. Піаніно виконує роль сакральної мови самотньої душі в пошуках співрозмовника. Те піаніно — чорний знак, тяжкий, нерухомий, самотній і мовчазний, в обіймах незрозумілої стихії припливу на пустельному узбережжі океану, на межі мовчазної землі, яка ніби теж дала обітницю мовчання; безкрайньої води, що безконечно артикулює якесь непосильне для неї слово, та бездонного повітря, що, як глухонімий, перекочує від обрію до обрію важке каміння лун чужих незрозумілих говорінь, або серед білих — для непосвячених — звуків, криків і шепотінь, переплетених, як слова в заклинанні, як гілля пралісу. Таємничо і чорно вилискуючий знак — то за непохитними, як вирок на страту, гратами тари для перевезення, то на хиткому човні аборигенів серед могутнього молитовного хору бурхливих хвиль, то в абсолютному мовчанні, своєму та океанської безодні, де він знайшов свій кінець.

Знак, вщерть збагачений роллю, породжує образ.

За аналогією з артилерією, де існує кумулятивний снаряд, снаряд підвищеної, збільшеної, посиленої пробивної сили та високої температури вибуху, можна назвати знак, що оснащений роллю, — **кумулятивним знаком**.

Роль завжди розгорнута в часі. Навіть саме слово рухоме, воно походить від латинського “rotulus” — паперовий згорток, у давній Греції роль записувалась на сувій, що звивався з дерев’яного кругляка по ходу п’єси.

Роль — це вектор (vector — той, що несе — лат.) часу в знакові.

Роль — це орієнтація знака на досягнення образу найефективнішим шляхом.

Роль — це засіб досягнення мети. Саме ролі забезпечують знакам модус спілкування.

Таким чином, знак має невід’ємні властивості, або атрибути: зовнішню і внутрішню форму та набуту властивість, або модус — роль.

Ролі роздає, на ролі призначає деміург, режисер. Так він здійснює управління. Це акт творчості — момент одухотворення.

Ролеву функцію можна краще зрозуміти, коли прислухатись до того, як оперують поняттям "роль" людські мови...

"Грати роль" — роль завжди лише грають, роль не можна проживати, як долю; коли кажуть — "він живе роллю", то тільки визнають майстерність актора, а не його справжнє буття. "Ролі та виконавці" — чітке відокремлення ролі від того, хто нею оволодіває. "Розподіл ролей" — красномовна впевненість у тому, що ролі даються й відбираються. "Провалити роль" — не впоратись зі взятим на себе обов'язком діяти в певному напрямі. "Роль співака за сценою" — визнання соціальної вартості ролі, взагалі вартісної оцінки ролі. "Увійти в роль" — прийняти певну манеру поведінки. "Грати чужу роль" — зображати когось, ким ти не є. Або суворі марксистські гасла "Провідна роль робітничого класу", "Роль особи в історії" — віддавали належне феномену ролі марксисти, вони "знали роль на зубок".

Роль — це алгоритм і процедура управління знаком.

Один актор (знак) може виконувати дві й більше ролей. Буває й подвійна роль знака, що створює конфлікт уже в самому знакові, дає можливість знакові створювати протилежні змісти. Роль має свої специфічні мови та оперує при створенні змістів уже тими власними мовами.

Ролі виконуються власними мовами.

Чому мовами?

Тому що, скажімо, знак-актор оперує як вербальною мовою (за законами граматики та синтаксису якоїсь із вербальних мов), так і мовою пластики та жесту, мімічною мовою, до того ще й забарвлює всі ці мови емоційним виявленням свого темпераменту та характеру.

Ролеві мови є інтегрованими мовами, проте вони не є відокремленими, відособленими, сепаратними мовами по відношенню до основної (державної) кіномови знакового

агрегату кадру; вони знаходятся з основною мовою кадру в корелюючому співвідношенні, у співвідношенні взаємокореляції виявлення змістів.

Є один параметр твору, що не відокремлюється від мовлення, який є єдністю значень окремих елементів твору і єдністю мов, — або ***темою***.

Щоб та чи інша знакова конструкція являла собою єдиний твір, у ньому повинна бути й працювати об'єднуюча ***тема***, яка розкривається твором.

І хоча "**тема** завжди трансцендентна по відношенню до мови, — як визначає М. Бахтін, — вона є організатором знакової структури".

На **тему** направлений не знак, узятий окремо, не кадр, не мізансцена, не монтажне речення, а ціле висловлювання, повнота дискурсу.

Саме це ціле, що не зводиться ані до знака, ані до яких знакових систем, опановує **тему**.

Тема невіддільна від ситуації висловлювання, як і від складових знакових елементів, — свідчить М. Бахтін.

Так можна окреслити основні персонажі та діючі сили "мовного" середовища в процесі втілення сценарію в ігрову стадію.

Управління цим соборним знаковим агрегатом, цим сонмом мов ігрового простору-часу, цим мовним монастирем зі своїми законами здійснюється рядом послідовних процедур.

Неминуча з них — покадрова сегментація сценарію.

Будь-який твір, і кінотвір зокрема, як матеріальна річ завжди знаходиться "тут" та "тепер", не відмінюється ніяким часом, крім теперішнього, являє собою певний квант матеріалізації гри "нового небулого"[9].

Імітуючи динамічну безперервність реальності, гра роздрібнює її на відрізки, вичленовуючи з неї певні дискретні

одиниці. Так трактує Ю.Лотман цей момент в "Теорії та семіотиці інших мистецтв".

"Усередині себе, — пише Ю. Лотман, — така одиниця мислиться як іманентно замкнута, що тяжіє до зупиненості в часі. Не випадкові такі назви для таких ситуацій, як **"картина"**, **"акт"**, **"сцена"**..."[10]

Додам лише ще одне означення до цього лотманівського ряду — **"кадр"**, що притаманне лише кіноситуації.

Становлення кадру полягає в сегментації, членуванні того потоку часу, в який знакова структура включена в своєму реальному бутті.

Між потоком життя та імітуючим цей потік потоком зорових означень є лише та різниця, що потік життя безперервний, а потік означень уже членований на дискретні одиниці.

Своєю зоровою сутністю, картинністю, кадровістю він тяжіє до зупиненості в теперішньому часі, через композиційну завершеність кожного дискретного моменту-кадру, тобто будь-якого моменту зрізу безперервної дії життя, означеного кадром.

Своєю положеністю в часі знаковий матеріал, навпаки, наближається до життя, бо знаходиться в русі.

Таким чином, другою процедурою управління, після означення, буде с е г м е н т а ц і я матеріалу на дискретні відрізки часу: на сцени, епізоди або, якщо вже спілкуватися кіномовою, — кадри.

Процедура прикидається примітивною, навіть дурнуватою, щось на зразок нарізання ковбаси для бутербродів, проте містить у собі креатинні можливості. Поясню за допомогою Антонена Арто, великого мислителя театру, актора й режисера, реформатора зі славетної компанії монстрів — Г.Крега, К.Станіславського, Б.Брехта: "Я в принципі вважаю, — пише Арто в книзі "Театр та його двійник", — що слова не прагнуть усе висловити та що за самою своєю природою і внаслідок визначеного характеру, усталеного раз і назавжди, вони зупиняють і паралізують думку замість того,

щоб дозволяти їй розвиватися й сприяти такому розвитку. Під розвитком же я розумію справжні конкретні якості, якості протяжності, оскільки ми перебуваємо в конкретному та протяжному світі. Таким чином, ця мова (сегментація. — *Ю.І.*) націлена на те, щоб стиснути і використати протяжність, інакше кажучи, простір, та, використовуючи його, примусити його говорити: я беру ці об'єкти, ці речі протяжності як образи, як слова, які я збираю і примушую відгукуватися одне до одного відповідно до законів символізму та живих аналогій"[11].

Сегментація (або в кінолексиконі — розкадровка) на іманентно замкнені частини в просторі та часі — ефективна й неусувна процедура управління знаковим агрегатом.

Це артикуляція кіномови.

Вже не раз ми вживаємо категорію кадр.

Що це за феномен з точки зору кіномови?

Кадр — французькою мовою "cadre" від італійського "quadro" — рама.

Функція рами — обрамляти те, що має просторову сутність.

Але рама має лише два просторових виміри.

Раму неможливо вжити для обрамлення тривимірного простору.

Рама як інструмент обмеження, відокремлення фізичної реальності, вказує на те, що маємо справу з площиною.

Площина в свою чергу є обмеження простору, обмеженням на один вимір.

Таким чином, середовищем становлення знакового матеріалу в творчому процесі створення кінообразу є площина, обмежена рамою, або кадр.

Суттєво, що весь знаковий матеріал, діючий в (на) площині кадру, є площинним, двовимірним.

О з н а ч е н н я в кіномові — це ультимативне переведення матеріалу в площину, обмеження, щонайменше на один вимір порівняно з фізичною реальністю.

Всіх учасників, усіх діячів цього площинного карнавалу, кожну знакову особистість цієї однородинної сім'ї треба було б визначити якимось родовим прізвиськом.

Дехто з них уже сподобився на власне ім'я.

Це, безперечно, **а к т о р**.

Актори і Актанти

Хоча для семіотики він (Актор) звичайний знак, хоча й іконічний.

Актор походить від слова "act" — дія.

Актор — той, хто діє.

Якщо шукати родове ім'я, то всі діячі кадру мають носити ім'я "актанти" — ті, що діють в кадрі.

А к т а н т, за визначенням А.Греймса та Дж. Курте, "здійснює акт (дію) або зазнає на собі дію незалежно від усякої детермінації"[12].

Хоча сам термін вони запозичили у граматиста Л.Теньєра з "Елементів синтаксичної структури". Наскільки мені відомо, в контексті кіномови термін ніким не вживався, хоча, може, я й помиляюсь.

Актант ніби народився в кадрі, принаймні він молочний брат актора.

В театральній семіотиці термін "актант" має інший зміст — аморфної форми наративної структури. Але це їхні театральні проблеми.

Серед рядових актантів кадру офіцерське звання актора присвоєно лише іконічним знакам, наділеним апперцепцією, тобто усвідомленим сприйняттям направлених на них актів.

(Починаючи з Лейбніца та Канта, така властивість називалась трансцендентальною апперцепцією.)

Актанти в кадрі знаходяться в постійному стані висловлювання.

Це колективне, синхронне висловлювання. На відміну від природної мови, в якій суб'єкт висловлювання індивідуальний і саме висловлювання носить послідовний характер.

Мовні знаки в мовному висловлюванні чередою проходять один за одним.

Актанти кадру висловлюють Усе та Відразу (All at Once — Все и Сразу).

ВСЕ — повний інформаційний обсяг актанта.
ВІДРАЗУ — темпоральна форма упаковки інформації.
ВСЕ і ВІДРАЗУ — модус існування актантів.

Інформація в кадрі не складається з послідовних квантів.

Усі крапки-миттєвості запліднені знаками, промовляють одночасно.

Кадр говорить синхронно всією своєю площиною, вщерть заповненою знаками та паузами.

Актанти кадру — балакучий народ, вони висловлюються навіть тоді, коли мовчать.

Характер синхронного висловлювання всіх актантів кадру визначає характер й засоби сприйняття кадру.

Сприйняття — це те, що робить актантів кадру актуальними. Без сприйняття — актанти як сховане зображення, сприйняття проявляє те сховане актантове зображення.

В кіно (і не тільки в кіно) можливі три типи сприйняття:

— ***емоційний***, ***чуттєвий***, який відбувається миттєво, практично синхронно з пред'явленням кадру.

Все і відразу, в миттєво схопленій неподільній синтетичній єдності цілого.

Характер результуючої дії — емоційне переживання.

— ***раціональний***, або послідовне прочитання кадру по лінії життя кадру.

Кадр зчитується за законами композиції, в часі, відповідно до ритму режисерської актуалізації різних актантів.

Режисер диригує траєкторією послідовного зчитування перцепієнтом змістовних актів у часі і по площині кадру.

Раціональне сприйняття кадру має певний час, який може не співпадати з тривалістю кадру. Раціональне сприйняття також залежить від готовності сприймаючого.

Три фактори визначають ефективність раціонального сприйняття кадру:

інформаційна щільність тексту,
тривалість кадру,
апперцепція реципієнта.

Результуюча дія: усвідомлення, осмислення тексту.

Це раціональне буття кадру.

— ***міфологічний***, або медитативне занурення в кадр як у цілісність. Таке сприйняття починається після емоційного стресу та остаточного прочитання і раціонального осмислення кадру. Після його смерті в раціо.

Відродження через медитацію.

Результуюча дія: створення міфологічного життя кадру.

Модус вівенді кадру (дослівно: спосіб життя кадру) полягає в тому, що це —

Висловлювання в рамках

В буквальному сенсі слова "в рамках". Рамка є константною умовою мовлення. Рамка не лише акустично фокусує звучання висловлювання. Рамка — це висловлювання синхронне. Рамка — це висловлювання двох планів: актуалізованого та умовчаного, фігури й фону.

Висловлюються одночасно не лише приведені в дію (актуалізовані) знаки, а всі знаки (актанти), що є в наявності у кадрі на момент висловлювання. Всі взаєморозположення актантів у рамці. Всі паузи, дистанції та жести.

Це завжди поліфонічне висловлювання.

Поліфонія — по-грецьки — багатозвучність, багатоголосся, засноване на одночасному сполученні й розвитку ряду

рівноправних мелодій (мелодійних голосів) — один із найважливіших виражальних засобів музичного мистецтва.

У кадрі — це єдино можливий модус висловлювання. Знаковий склад кадру незводимий до єдиного неструктуралізованого знака; навіть якщо це буде просто білий екран без будь-якого зображення, то й тоді він містить у собі голоси відсутності, а це, як відомо, великий академічний зведений хор вічності.

Це абсолютна поліфонія.

Порожній, залитий сліпучим білим світлом кадр не є самою порожнечею, він є її подвоєнням, її знаком, актантом порожнечі.

Білого світла як фізичної реальності не існує, насправді є злиття, найдосконаліше гармонізована поліфонія семи голосів: червоного — голосу любові, жовтогарячого — голосу зради, жовтого — сумніву, зеленого — голосу надії, блакитного — голосу волі, синього — голосу віри, фіолетового — голосу влади.

Кадр — це обмежена кордонами (рамкою, гратами) зона, де зібрали усіх діячів творчого акту (а може — теракту для захвату часу-простору) "*погомоніти за свободу*".

Довічне ув'язнення в рамках, за гратами — божественний вирок кінотвору.

Рамка є обмеженням свободи висловлювання.

Саме рамка (обмеження) спонукає мову до подолання обмеження.

З метою подолання обмежень формуються актантні осередки образу, осередки спротиву режиму обмежень заради реалізації свободи волі, свободи висловлювання, досягнення повноти того, що за гратами, за рамкою кадру.

Постструктураліст Жак Деріда, який звинувачує західноєвропейську філософію в "онто-тео-телео-фало-фоно-логоцентризмі" визнає, що текст є простором репресій, або репресивним простором. "У тексті виділяються маргінальні (окраїнні, поблизу рамки розміщені. — *Ю.І.*) пригнічені мотиви (теми), протиставлені основному мотиву (темі). Текст

у такому випадку не є мирним гомогенним (однорідним. — *Ю.І.*), а стає простором репресій, репресивним простором...”[13]

Мова починає активізувати внутрішні осередки спротиву.

Саме **рама**, саме просторові й часові обмеження є мотивацією виникнення мистецтва подолання цих обмежень.

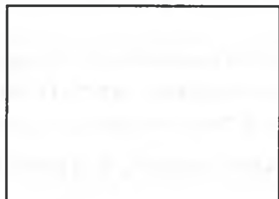
Мотивацію самого мистецтва.

Мистецтва відтворення в певних рамках образу свободи. Відтворення образу багатовимірного світу на загратованій рамою площині екрана, в кадрі.

Що на перший погляд виглядає як недолік, забобон, зло, несвобода — несподівано обертається порятунком.

Божий вирок, як завжди, обертається Божим даром.

Вдивимось у порожній кадр, може, й там знайдемо якісь дари...



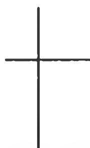
Дві лінії, що перетинаються під прямим кутом, створюють символ розіп’ятого на площині багатовимірного простору.

Не випадково сина Божого розіп’яли на хресті. На хресті життя розіп’яли вічність.

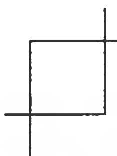
Хрест завжди (ще до Христа) був і залишається досі символом смертного життя. Жити — означає нести свій хрест у смерть.

Рама, що утворена з горизонталей та вертикалей,— проекція на площину хреста в русі. Ця рама — невіддільна складова, це константа образної структури площинних зображальних мистецтв.

Перетворення хреста на раму:



1

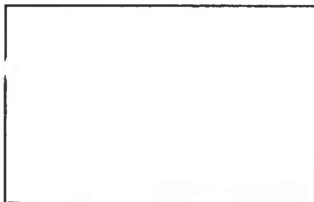


2

3

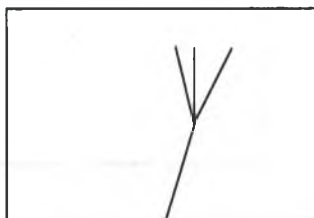
4

Порожня рама без будь-якого зображення ховає в собі образ об'єму буття. Візьмемо порожній кадр. Киньмо на його поверхню порошинку, чорну крихітну цятку макового зерня, круглу плямку. Якщо пляма впаде на середину кадру, вона (пляма) відразу ніби провалиться у глибину невидимої печери. Невже у площини є глибина? Звичайно, що ні. Але в тій порожнечі площини міститься образ глибини, який миттєво відреагував на матеріальний знак, прийняв його в себе, тим самим викривши свою наявність.

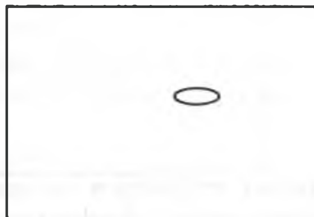


Якщо наша цятка зачепиться за краєчок рами, то не втопиться в глибині кадру, утримається на його поверхні. Рятівний круг рятує (утримує на поверхні) лише тоді, коли за нього чіпляються. Рамка утримає цятку на передньому плані, виявляючи тим переднім планом наявність у площини образу заднього плану, тобто об'єму.

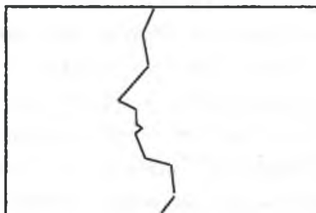
Лінія, прокладена між боковинами рами, непохитно лежить на поверхні, спираючись на них як на опори мосту. Вона як міст над прірвою. Це очевидно.



Лінія, яка зачепилась за раму лише одним кінцем, розгойдуватиметься другим незакріпленим кінцем, як дошка на риштуванні, що необережно була кинута п'яним виконробом без другої точки опори. Вона буде розгойдуватися від щонайменшого дотику поглядом — у глибину і на нас і цим рухом виявлятиме глибину за площиною кадру та наявність об'єму перед кадром, який — неймовірно, проте це видно — належить тій площині.

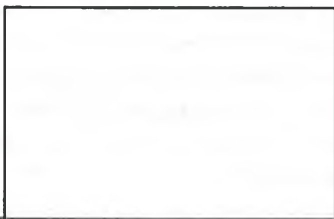


Кільцева лінія (обручка, овал), кинута на поверхню площини кадру, продірявить площину, ніби її прострелено кулею. Через ту дірку потягне на нас крижаним холодом закадрової безодні.



Хвиляста лінія між верхнім та нижнім краями рами створює ефект фігури та фону. Одна половина стає ближчою до нас — вона ніби силует якоїсь фігури: вази, профілю обличчя тощо. Друга половина стає віддаленим фоном. Порожнеча чревата фігуративністю. Вона готова вмістити в собі образи об'ємів. На площині, саме завдяки рамі, вже потенційно є образ багатовимірного простору. Рама створює його як матрицю. Рама означила невидиму печеру з невидимими скарбами. В тій печері є все. Там всесвіт. Треба тільки знати слово (код) — і скарби відкриються твоїм очам, втіляться. Те слово (код) нашіптує Господь митцю при народженні. Так він наділяє талантом. Треба лише не забути його, не зарити в землю, не розміняти на цілу кишеню дрібних затертих слів-монет.

Плаский кадр має не лише ці[14], а ще й чимало інших доленосних феноменів щодо мови кіно.



Уявіть: на раму напнуто площину. Ідеально напнутою площиною є дзеркало. Точка у площині розгорнута лише по двох векторах з трьох. Площина непрозора для тривимірної свідомості. Свідомості,щоб перетнути кордон площини і зазирнути у потойбіч,треба по одному зі своїх векторів згорнутися в нуль (розпластатися по площині, злитися з нею, "розмазатися по стіні"), зколапсувати в одному з вимірів, потім поміняти знак на протилежний (+ на —), а вже по

7 0219188

тому випростатися, розгорнутися в задзеркаллі в об'єм. Свідомість не вміє робити такого фокуса. Їй того не втнути. Тому свідомості ніколи не побачити себе по той бік площини. Два вектори дзеркала невидимі для самого дзеркала. Відбиток завжди одновекторний. Через те дзеркало не має "вестибулярного апарату" і плутає "гору" й "низ", "ліве" й "праве", "вперед" — "назад".

Не вірите? Підійдіть до дзеркала, примружте одне око, щоб вимкнути бінокулярність, і спробуйте там, у дзеркалі, рукою схопити щось, що стоїть поруч з вами: за горло пляшку, ручку парасольки, метелика, що пролітає.

Навряд чи це вам удасться...

Зробіть крок від дзеркала...

Той у дзеркалі замість того, щоб піти в одному напрямі з вами, зробить крок прямо у протилежному напрямі: ви вліво — він вправо. Поверніться навкрут себе через ліве плече — той у дзеркалі повернеться через праве.

А головне — там, у дзеркалі, не віддзеркалиться, не подвоїться ваше "Я", а лише подвоїться ваша подоба, подвоїться, спресована в абсолютну площину знака.

За своїми плечима у дзеркалі ви побачите те, що завжди за вашими плечима — безкінечність, але теж спресовану в знак.

І ще ви побачите, наближену шаленим тиском одновимірності, впритул за вашими плечима, — смерть.

Проте абсолютно безпечну, бо вона теж знак.

Чоловіки не звертають на неї жодної уваги, бо дивляться у дзеркало, лише щоб поголитися, а жінки знають, як з нею поводитись, вони її пудрять, малюють їй ясно-червоні вуста та підводять їй повіки.

Головне, що дзеркало не віддзеркалює мого "Я"."Я" не існує для дзеркала, воно лежить в інших вимірах, ніж дзеркало, воно трансцендентальне щодо дзеркала.Тому дзеркало — не творець, а лише копіїст подоб. Процедура відображення "Я" у творі — то принципово інша процедура, процедура творчості.

Відоме твердження: "мистецтво — дзеркало життя" — хибне. І Лев Толстой — «как зеркало русской революции» — підтвердження того.

Мистецтво не втиснути у площину дзеркала.

Віддзеркалення подоби життя — лише половина творчого акту, а

далі, аби створити образ, дзеркало треба розбити, щоб увійти в трансцендентне задзеркалля.

Ще один феномен кадру має пряме відношення до кіномови. Якщо дзеркало переді мною на стіні (або саме — стіна), воно не розрізняє "ліве" й "праве", як ми вже з'ясували.

Якщо дзеркало висить на стелі або лежить на підлозі, воно переплутає "верх" і "низ".

Для людини з її зорієнтованим по гравітаційному полю вестибулярним апаратом, плутанина гори й низу нестерпна. Всі ми добре знаємо, чим закінчується "морська" хвороба.

До переплутування лівого й правого людина байдужа.

Тому мистецьке дзеркало (кадр) завжди (майже) на стіні.

І завжди точно зорієнтоване по вертикалі (по гравітаційному полю). Така орієнтація забезпечує дію фундаментальних законів композиції та вирішує ряд побіжних мовних проблем, пов'язаних з відхиленням від осі рівноваги, симетрії та з проблемою руху знакового матеріалу в кадрі.

А головне, що з цього витікає, і в це вже важко повірити вільному духу митця, що кіномова підпорядкована дії гравітаційних полів, і не тільки підпорядкована, а й управляється ними.

Коли Господь виокремив, "відділив світло від темряви" і поклав твердь "між водою і водою", коли він і надалі відділяв щось від чогось, як він міг утримати оте роздільне у купі вже впорядкованого космосу, але все відокремлене одне від одного.

Спершу треба було б мати якусь неймовірну силу, якусь скажену енергію, щоб вона чи вони змогли б утримувати ті шалені маси в роздільно-пов'язаності.

Бог створив це силою гравітації, гравітаційними полями. Саме з їхньою допомогою він впорався з такою каторжною роботою.

Без сили, яка б діяла на відстані, без якоїсь посередницької субстанції (отже, і без якогось посередницького "ефіру") йому було б не обійтись.

Він як сила має навколо себе "поле" (сила й полягає у створенні поля), що поширюється засобом континууму і діє на будь-яке тіло (також сприймається будь-яким тілом), розміщеним у тому полі.

Порожнеча (кадру) має властивість містити в собі енергетичні поля. Порожнеча кадру — то поле перед битвою актантів і акторів.

Кадр з готового фільму — то поле після битви на тих

енергетичних полях.

(Ми знаємо, принаймні, три види полів: гравітаційні, електромагнітні, ядерні...) Фізики не дадуть збрехати, що енергія та матерія зливаються в понятті поля, яке охоплює одне й друге. Теорія поля дорівнює масі, представленій енергією поля, до маси електрона, так що обидві співпадають у полі.

Напруга поля — це єдина фізична реальність.

Якщо напруга поля зростає у вузькій ділянці простору з усіх боків (чим не кадр?), підходячи до екстремально високого значення, то ми виражаємо це, кажучи, що в даному місці знаходиться електрон та, отже, матеріальна частинка.

Матерія (чом не знак?) є не чим іншим, як сингулярностями поля (вузлами поля)[15].

Чи впізнаєте ви портрет кадру в цих вузликах на пам'ять, писаних фізиком з натури?

Вузлики-знаки на пам'ять про життя кадру...

Ось цей текст фізика:

"Якщо простір і час є, з одного боку, інертною та гравітаційною масою, а з другого — незалежними величинами, то гравітаційна постійна є універсальною постійною, то її місія є місією злиття простору, часу та маси, тобто гравітаційна маса визначає простір і час"[16].

Виходить, з погляду фізики, що місією кіномови є злиття простору й часу в масі знакового матеріалу?

Саме це стверджував, щоправда метафоричною мовою поезії, Андрій Тарковський, навіть самою назвою своєї унікальної теоретичної праці: *"Запечатленное время. Размышления о киноискусстве"*.

Я вже не кажу, що він довів це своїми фільмами.

"Час у формі факту" — визначення кіномистецтва Андрієм Тарковським. Фільм за Тарковським — "матриця часу", відбиток часу.

Простір-час кадру визначається гравітаційною масою знаків, сполучених у ***Псі-Полі***.

Крім визнаних трьох полів — гравітаційного, ядерного,

електромагнітного — існує напівлегальний (тому що не визнаний картезіанською раціональною більшістю), їхній негаласливий колега — Псі-Феномен, який відповідає за всі типи подій, що не можуть бути пояснені знанням, отриманим сенсорними шляхами.

Він уже давно запряжений у плуг на ниві мистецтв.

Проте працює все ще не за контрактом, а як безпаспортний наймит.

Його використовують лише як можливу робочу гіпотезу, як евристичний принцип, як вірогідне правило.

Без визнання Псі-Поля цілий клас подій, у тому числі й усі події мистецькі, ніби залишаються поза законами природи, бо свідомість їх не може трактувати, а підсвідомість — то є дисидент, персона нон грата в правовій державі раціо.

Шопенгауер визнає три форми казуальності:
причина — казуальність неорганічного світу;
подразнення — казуальність рослинно-органічного світу;
мотив — казуальність світу одушевленого.

Саме мотив, мотивація, вмотивованість є виявленням напруги Псі-Поля.

“Душа обязана трудиться,” — сказав поет, але промовчав про те, на чиєму полі оре душа, де саме та душа “вкалывает”...

Повернемося з полювання на невідомих полях до свійських овечок, до знакового матеріалу в стайні (загоні) кадру.

Якщо розмістити знак на межі кадрового простору так, що лише одна його частина буде репрезентована в кадрі, а решта буде за кадром, буде лише домальовуватися в уяві, — можна виявити ще один з феноменів кадру: закадровий простір. Знаки, які

проживають у закадровому просторі, спроможні впливати на внутрікадровий матеріал своїми силовими напругами єдиного Псі-поля. Хтось, не явлений у кадрі, існуючий неявно у втіленому просторі кадру, знак-невидимка за кадром стріляє в кадр і в кадрі вбиває Чапаєва; хтось невидимий дивиться з-за рогу кадру і навіює кохання з першого погляду героїні; хтось за кадром втікає від гонитви...

І лише по результуючій дії, яка є реальністю кадру, можна стверджувати реальну присутність у мовному акті тих діячів з позакадрового уявного простору.

Це агентура режисера, підпільники, андеграунд, закадрові бійці невидимого фронту, партизани. Без їхнього регулярного втручання не відбувається жодного акту в кадрі.

Кадр перебуває в постійному незникаючому силовому полі закадрових подій.

Режисура закадрового простору — складова частина кінорежисури взагалі.

Режисер кіно, який не контролює цю ділянку, не може зрозуміти, звідки в його фільмі виникають не заплановані ним змісти, ефекти, естетичні та ідейні зміщення.

Закадр є контекстом культури фільму, що дає унікальні можливості відкритої для всесвіту (не замкненої на собі) побудови структури висловлювання в кадрі, та твору в цілому.

Закадровий простір, який належить і кадру і навколишньому середовищу рівною мірою, на відміну від відокремленого рамкою втіленого кадру, міняє в часі свій зміст, тим самим корегуючи твір в русі часу.

Мистецький твір у часі міняється, а коли вже не знаходить ніяких змістовних зв'язків у закадровому просторі, то поволі замовкає. Стає відчуженим у власному змістовному просторі.

Вмирає від самотності.

Муміфікується в самоту.

Ми живемо серед натовпу ходячих мумій, імітуємо спілкування з ними, навіть вклоняємось їм, але вже ніхто й ніколи не почує від них того, що вони промовляли, з'явившись у світі, ніхто не зможе дізнатися, які невідомі образи тоді вони відкривали світові.

Закадровий простір як актуальне розширення простору кадру (не порушуючи площинності) — феномен досить очевидний та ефектно використовуваний кіномовою.

«Конче важливо не помилятися в тому, чого ти не хочеш показувати»[17] — дуже б хотілось бути автором цієї думки, але, на щастя, її вже висловив Робер Бресон, кінорежисер і філософ.

Не помилятися у закадровому просторі — це щось більше, ніж мистецтво. Мабуть, це життя, бо ми (крім акторів) не в кадрі, а саме за кадром.

Ці потаємні, внутрішні властивості порожнього простору кадру зумовлюють один і, може, головний вимір кадру — езотеричний. Той вимір мистецтва, що лише і виправдовує існування мистецтва. Той простір твору, в якому відбувається становлення образу.

Езотеричний — по-грецьки означає: внутрішній, той, що містить внутрішній, прихований під очевидним, глибинний зміст.

Екзотеричний, на відміну від езотеричного, матеріалізований, двовимірний кадр є простором подоби, очевидного змісту.

Образ гніздиться в трансцендентному езотеричному вимірі кадру.

Кадр із його феноменальними властивостями не міг не заграти, не "заговорити"... ***Здається мені, що кіномова є прамовою світу.***

Як тільки Господь відділив Світло від Темряви, то те ж і стало першим кіновисловом. Висловом у матеріалі світла.

Вислів світлом — це кіно.

Уже потім Господь вигнав з того райського *кіна* Адама з Євою у *життя*. А кіно їм став показувати за гроші. За їхні гроші ними втрачений рай. ***Рай — це справжнє кіно.***

Як і всі інші мови різних мистецтв, кіномова вміє робити багато дурниць, проте її езотерична роль, націлена на головну діяльність, виправдана й виплекана однією метою: схопити, "висловити", створити образ.

Мова мистецтва безпорадна на інших теренах, скажімо, в науці, де полюють не на образи, а на поняття.

Там вона, як корова на льоду.

Образ, як мета, формує мовне буття.

Образ знає, кому віддатися.

Тому, хто віддається йому.

Мрії гайкового ключа з головкою на 17

Уявімо, як може помислити собі мету гайковий ключ на 17? Безперечно, як гайку з головкою на 17. Для "свідомості" гайкового ключа всесвіт є комбінацією гайок на 17 з правою, лівою, ну, може, ще з зірваною різьбою й тільки.

Мета у вигляді красуні-гайки з головкою на 17 може бути досягнута засобами гайкового ключа на 17.

А не на 13 або на 21.

Хоча ключі на 13 і на 21 відчують, що мета була десь дуже близько, на відстані чотирьох міліметрів...

Нефіксований (як у ключа на 17) блимаючий зміст знака в ролі — головний засіб схоплення і оволодіння метою.

Мета, в свою чергу, ніколи не може бути строго фіксованою (навіть у жодному з параметрів): у стані, властивостях, розмірі або формі...

Недарма Кант називав ціль (мету) "чужинкою в природознавстві"; вона дійсно чужа, поки її не злапаєш, а коли досягнеш і пізнаєш формою, вона вже не ціль і не мета, а лише досягнутий варіант мети.

Мета є антиципатованою уявою результату нашої дії (від лат. — anticipatio — наперед засвоюю, сприймаю заздалегідь; заздалегідь складене уявлення про щось).

Ціль пульсуюча.

Вона то звужується до однозначного яскравого точкового енергетичного згустку (вузла) символу, то розширюється, як вибух, розбухає до багатослівного сценарного опису.

Мета не може бути визначена остаточно та конечно (однозначно), бо вона завжди наявно не існуюча, не втілена, завжди у майбутньому.

Її обсяг пульсує між розширеною (уявною) і кінцевою (можливою) сутністю.

Мета завжди за обрієм.

Творення є процедурою схоплення мети, наближенням до її повноти.

Мета варіантна. Мета — прогноз.

Тому й механізм її схоплення передбачає варіантність наближень.

Пошук

Пошук — улюблене митцями словечко. Дійсно — пошук. Майже навпомацки, наосліп...

Бо пошук у мистецтві означає не відшукування серед мотлоху всесвіту якоїсь даної наперед, єдиної безваріантної конфігурації, до часу лише схованої в скирді соломи, за обрієм, у майбутньому, в меті сутності, а, навпаки, відкриття, впізнавання тієї сутності серед запропонованої безлічі варіантів.

Головне — не помилитися в тому, чого не обираєш.

Висловлювання в кадрі — завжди пошук найбільш придатного варіанту.

Метод режисури вражаюче описаний дитячою грою "Холодно! Тепло! Гаряче!", коли граючий наосліп робить крок до мети, а ним керують ззовні підказками. Коли той крок наближає до цілі, йому дають сигнал: "тепло!", коли віддаляє — "холодно!", наближення впритул супроводжується емоційно наростаючими вигуками "гаряче!"

Варіантність кіномови навіть конституйована процедурою кінозйомки.

Режисер робить "дублі" (варіанти) кожного кадру, аби вибрати лише один із них, який буде продовжувати наближення до мети, надаючи тому кадру різноманітних конфігурацій уже в процесі монтажу.

Головне — не помилитися в тому, чого ти не обираєш.

Вроджена варіантність висловлювання базується на властивості знака в ролі — мати блимаючий зміст.

Варіабельність вже закладено в момент гри.

Як каже пан Лотман, в "ігровому ефекті блимання (мерцание — рос.) образних значень".

Кожен знак у ролі не є строго фіксованим за змістом; він ніби теж у пошуку — пульсує, осмислюючи, обживаючи простір ролі, приміряючи свій зміст до меж ролі, до її змістовного формату.

Ю.Лотман спостерігає: "Ігровий ефект полягає в тому, що різні

значення одного елемента не нерухомо співіснують, а блимають (мерцают)".

Кожне осмислення створює окремий синхронний зріз, але зберігає при цьому пам'ять про попередні значення та усвідомлення можливості про зрізи майбутні.

"Механізм ігрового ефекту — не в нерухомому, одночасному співіснуванні різних значень, а в постійному усвідомленні можливості інших значень, ніж ті, котрі зараз приймаються"[18].

Цей блимаючий зміст притаманний не лише знаку в ролі, а й агрегату кадру, висловлюванню, тексту, твору в цілому.

Саме ця пульсація є механізмом схоплення пульсації образу в меті. І саме те блимання за змістом забезпечує багатоваріантні контакти з перцепієнтом, по-простому — глядачем.

Щоб зловити того пурхаючого метелика і втримати плинність як зміст, треба мати відповідно припасовану, прегнантну до цього форму.

Щоб зловити і втримати блискавку, треба мати форму магнітної пастки.

Щоб зловити жар-птицю, треба мати жаростійку рукавичку і... бути Іваном-дурником.

Щоб зловити образ, треба мати... багато чого треба мати... і не бути дурником.

To be or not to be?

Саме з цього починається будь-яка мова.

Поки не було дієслова "бути","я єсмь!" не було й мови, були лише дикунські вигуки в печері та дика луна від них.

Мові достатньо лише одного дієслова "to be", щоб впоратися з усіма відносинами всіх сутностей у світі.

Годі говорити про мову, поки в неї нема цього єдиного дієслова. Чи є в кіномові щось подібне за функцією до дієслова "бути"?

Придивимось пильніше до рятівного кадру.

Будь-який знак, вміщений на площину кадру, набуває статусу “буття”.

Простір кадру — це простір дієслова “to be”, який поглинає кожен знак, що опиняється в його силовому полі.

Знаки липнуть на поверхню кадру, в “буття” кадру, як комахи в павутиння.

Будь-який знак у кадрі може без вагань і сумнівів сказати: “to be or not to be?”.

А Шекспір хай судиться з ними за плагіат і програє.

Бо це невід’ємна властивість знака в кадрі проголошувати на весь світ: “Я єсмь!”

Решта дієслів: любити, вбивати, чекати, зневірятися, кликати, красти, бігти... або вся мислима й немислима решта взаємодій, що визначались би дієсловами, весь сонм можливих взаємовідносин — то лише взаєморозташування знаків у просторі кадру та закадровому просторі.

Режисер лише репрезентує знаки в площині і рамці кадру та лише міняє відстані між ними.

Оце й усе.

Вся граматика.

Але це не менш складна побудова, ніж зоряне небо.

Зоряне небо водночас, кожної миті промовляє до нас мовами, які вже вмерли, живими та ще не народженими мовами.

Це одночасово-різночасовий хорал подій небесної сфери.

Підвівши око до зоряного неба, ми можемо водночас почути голоси зірок, які вже не існують мільярди років, а їхні голоси все ще лунають у безконечності космосу; голоси тих зірок, що світять так близько, як і голоси нічних цикад; і навіть голоси зірок, що мають народитися із зоряного пилу, — почути усіх разом у зведеному хорі вічності.

Дотепер ми розглядали кіномову, так би мовити, в її горизонтальному зрізі, її кадрово-площинну ситуацію.

Але ж кіномова має багатовимірну структуру.

Згадаймо Ейзенштейна з його терміном “вертикальний монтаж”.

Площинний двовимірний актуалізований кадр сам у собі не закінчується.

Кадр створює позакадровий простір.

Відомо, що, спостерігаючи зоряне небо, скажімо, над Варшавою або Лодзю, Коперник у цьому “кадрі” почув голоси цілого всесвіту. Зумів змалювати повноту картини, всі її невидимі з варшавського горища частини.

Це можливе лише тому, що взаєморозташування та рух зірок свідчить про наявність іншого, невидимого, простору, який зв'язаний з цим видимим “кадром” змістовними відносинами.

Так і кадр обумовлений дією силових полів та діячів закадрового простору. (Ясна річ, що йдеться про однородові явища кіногалактики.)

Закадровий простір впливає на організацію мовного акту в кадрі так само, як невидимий неозброєним оком Нептун впливає на параметри орбіти видимого Юпітера, я вже не кажу про вплив на них відсутнього в нічному кадрі сонця.

Змісти, що виникають на поверхні (в площині) кадру, є, так би мовити, чутливим сейсмографічним відображенням, сейсмограмою, точним записом, що фіксує зсуви, переміщення, катаклізми знакового матеріалу в глибинах просторово-часових відносин як внутрішньокадрового, так і позакадрового простору.

На поверхні, в площині кадру (на інтерфейсі — на дісплеї виводу) відображуються лише наслідки цих актів.

Це якраз і є мови непрямого говоріння.

Закохане Дзеркало

Роден необачно пожартував: ”Щоб зробити скульптуру, я беру камінь і відсікаю від нього все зайве”.

З того часу всі, як подуріли, почали трощити каміння.

Проте шедеври не з'являлися, хоч плач, бо ніхто не знав, що саме в камені зайве.

Про це Роден нікому не сказав.

А може, Роден і не жартував?

Може, дійсно камінь сам по собі вже має в собі *щось*, має такі властивості, які вже містять в тому камені можливість шедевру...

І справді, роденівський "Мислитель" — це ж не лише Роден зі своїм талантом, це ще й кам'яна брила, яка надала Родену можливість скористатися своїм кам'яним талантом, щоб створити шедевр.

Навчила його талант своєї кам'яної мови.

Талант — це просто комбінація певних здібностей, що можуть виявити себе лише через якусь діяльність, лише в діяльності.

Таланту Родена потрібен камінь, щоб відсікати зайве.

Але й каменю потрібен Роден, щоб той визволив з камінного полону кам'яну мову, розпечатав камінні вуста німоти.

Якби камінь не мав таланту говорити від народження, його не примусив би заговорити ані Роден, ані Мікеланджело, ані Бенвенутто Челліні, ані Антипенко... і навіть Мур. Не "розкололи" б його на говоріння, тобто на "дачу свідчень" навіть і в катівнях КДБ...

А там починали говорити всі, навіть німі від народження... Говорили як шовкові, говорили всі: мармурові, бронзові, золоті і навіть сталеві...

Щоб відбувся мовний акт, потрібно мовне середовище, яке містить у собі властивості для розміщення та виявлення мовного матеріалу. Будь-яка мова має відбутися в силовому полі певного середовища. І те середовище повинно мати властивості відтворення і розміщення знакового матеріалу тієї (будь-якої) мови.

Я йду вздовж муру й вдивляюся в нього, щоб зрозуміти себе... Мур мовчить... Нарешті я доходжу до прямокутника дзеркала, вмурованого в стіну... Дзеркало починає зі мною говорити... Дзеркало розповідає мені про мене... В амальгамі дзеркала є те, чого немає в потинькованій або цегляній поверхні

муру, — здібностей для сприйняття та відтворення зорового знакового мовного матеріалу.

Слідом за Роденом кінорежисер може сказати собі:

“Беру кадр і замовчую в ньому все зайве”.

Або:

“Дивлюся в дзеркало кадру і своїм подихом затуманюю ті частини, що відображують зайве”.

Дзеркало Життя не зраджує партнера до його останнього подиху.

Воно, дзеркало, схоплює останній подих ледь помітною хмаринкою на своїй поверхні. Життя вже не в силах відбитися в амальгамі, воно випаровується з поверхні дзеркала, щоб поступитися місцем у глибинах амальгами самій смерті.

Таки дзеркало варте того, щоб його розбити.

Інгмар Бергман: “Тарковський — найвидатніший майстер кіно, творець нової органічної кіномови, в якій **життя постає, як дзеркало**, як сон.”

Бергман **кіномову** порівнює з **дзеркалом.**

Коли Андрій помер у Парижі, в його домі у Москві завісили дзеркала.

Чому в хаті небіжчика завішують дзеркала?

Щоб не подвоїти смерть у дзеркалах.

Єдине, чого боїться мистецтво, це смерті.

“Страх, — пише Керкегор у своєму щоденнику, — це бажання того, чого страшаться, це симпатія-антипатія; страх — це чужа сила, котра захоплює індивіда, і все ж він не може звільнитися від неї — та й не хоче, бо людина страшиться, але страшиться вона того, чого бажає”.

Творчість і смерть — антитези.

Дійсно, мистецтво — дзеркало життя, за плечима якого завжди маячить смерть. Коли той, за плечима якого вона стоїть, випадає з кадру, і смерть виходить на крупний план, дзеркало завішують — камера зупиняється навіки.

Ще ніколи й нікому не вдавалося створити образ смерті, лише подобу. Образ невловимий, створення образу смерті може бути смертю творчості. Митець, створивши образ смерті, зникне разом із твором.

Але таємниця заворожує і лякає, притягує й спонукає раз-у-раз робити спроби проникнути в її чорну душу.

Вім Вендерс у фільмі “Стан речей” вустами свого героя — кінорежисера, каже: “В мистецтві є лише один справжній сюжет — смерть, — і тихо додає, — може, крім любові”.

Дехто про це знав і крім Вендерса — може, найкраще Шекспір, якщо згадати “Ромео і Джулію”, а найдоказовіше — Сьорен Керкегор в його діалектичній ліриці “Страх та трепет”.

Якщо єдиним сюжетом мистецтва є смерть, то єдиним засобом оволодіння цим сюжетом є оволодіння часом у мистецтві, тобто в мові.

Справжня Смерть, або небуття, справжньою антитезою має не творчість, безумовно, а буття, а якщо придивитися уважніше — час-простір.

Час-простір як матеріал втілення — то єдине, з чим має справу кінотвір.

Пізнання часу, втілення часу, створення образу часу — і більш нічого.

Тому мова твору (для нас — кінотвору) потенційно має нести в собі моменти (можливості, здібності, якості) оволодіння часом.

Як кажуть математики, мова кіно повинна бути сумісною (“compatable”) з просторово-часовою структурою середовища, де вона відбувається.

Ця мова повинна оперувати адекватною просторово-часовою парадигмою, вміти обробляти час, як Роден умів обробляти камінь.

Так само й дзеркало кадру повинно мати відповідні здібності (талант) нести в собі спроможність для оперування просторово-часовою парадигмою. Так би мовити, треба мати матку і стільник, де б можна було заплідити та виплекати мову.

“Ну-ка, зеркальце, скажи,
да всю правду покажи...”
Олександр Пушкін.

Ось, власне, й готова формула кіномови (мови дзеркала):

виражальна (скажи), зображальна (покажи). Силове поле мовлення — суб'єкт мовлення — дзеркало кадру.

Об'єкт — вся правда, тобто буття, букет часу.

Я вжив образ — "букет часу", бо парадигма, що було б доцільніше, вже набридла і знецінилась від постійного вжитку, та й до того ж нічого не говорить моїм почуттям.

Парадигму не понюхаєш, парадигмою не помилуєшся, парадигму, нарешті, коли вона всохне, не викинеш на смітник.

Звичка спрощувати явище, редукувати його до зрозумілої кінцевої схеми — ознака цивілізації, в якій ми борсаємося, як тріска в ополонці.

Завдяки головному методу науки — редукції складного до однозначного, ми змушені спілкуватися не зі справжнім часом, а з його редукованим лінійним сурогатом: майбутньо-теперішнє-минулим.

А ще гірше: з потворою часу — з годинником.

Лінійність — то взагалі властивість не часу, а простору.

Не пам'ятаю, хто сказав: обличчя шукає дзеркала... Схоже, що Бахтін... а може Борхес... скоріше за все Майя Плісецька...

Обличчя шукає дзеркала, щоб пізнати себе. Моє Я без дзеркала безпорадне, як жінка.

"Наука доводиться мистецтвом" — так стверджував Микола Федоров, за визначенням Булгакова, "пророк" серед мислителів.

Моя свідомість хоче підтвердження свого знання про себе дзеркалом мистецтва.

Але й дзеркало, як і обличчя, не терпить перед собою порожнечі, воно шукає свій об'єкт.

Я і Дзеркало в постійному пошуку одне одного.

Бо дзеркало створено Дияволом. Дзеркало — то спокуса.

Дзеркало — то лише спосіб насміхатися над Божим твором та скривджувати його.

Сакральне Дзеркало Бога — Обличчя Людини

Обличчя — найкраще Дзеркало. Дзеркало Бога.

Тому одне обличчя шукає іншого задля пізнавання себе як у дзеркалі.

Дзеркало — це партнер. (Принаймні для балерини біля станка в майстер-класі.)

Пошук дзеркала, яке відобразить мені моє обличчя без перекручень, з повагою до кожної моєї особливої рисочки, — то є любов.

Любов повертає мені унікальну повноту мого **Я**.

«Чесноти особистості стосовно іншої особистості, що становлять частину цінності особистості закоханого і спрямовані на цінність особистості коханого, відданість йому... Бо все, що є в тобі цінного, виконує своє призначення тим, що стає також цінним "для когось"... Закоханий дає коханому новий вимір своєї сутності — "бути для нього" (в той час як звичайно він — лише буття "в собі")».

(М.Гартман)

"Бути для нього" — сенс закоханого дзеркала.

Тому обличчя і шукає те дзеркало любові.

Проте Партнер — Криве Дзеркало, що перекручує моє **Я**, породжує конфлікт.

Катарсис — то злиття в абсолютному партнерстві.

Дзеркало завжди взаємне (подвійне) віддзеркалення: **Я** — віддзеркалює партнера, партнер віддзеркалює моє **Я.**

Я перебуваю із **Д**зеркалом у нероздільній єдності.

Це єдність митця й мистецького твору.

Це конфлікт між мистецтвом-дзеркалом та митцем **Я.**

Я завжди прагну відполірувати **Д**зеркало, так і так нанести амальгаму, щоб отримати ідеальний відбиток себе, щоб полюбити своє відображення. Здається, не любов рухає світом, а пошук любові. "Любов з першого погляду" — споконвічна мрія кожної людини; це вимірювання ідеального дзеркала для себе.

Любов з першого погляду відома не лише людині, а й мистецтву.

Моцарт і музика.

Кіно і Чаплін.

Тарковський від любові втопився в Дзеркалі.

Дзеркало завжди лише для тебе. Саме в цьому унікальність спілкування з мистецтвом, воно побудовано так, що те, що побачиш ти в тому Дзеркалі зі своєї точки зору, ніколи й ніде більше не побачить ніхто інший.

І **Д**зеркало збереже свою таємницю.

Це мова, зорієнтована на одне-єдине **Я.**

На **Я** митця. На **Я** глядача.

Я митця репрезентує всі інші можливі **Я** у **Д**зеркалі.

Будь-яка творчість містить у собі й постійний акт удосконалення (або руйнування з метою удосконалення) самого мистецтва (Дзеркала) як суб'єкта мови.

Безнадійність ремісника закарбувала себе в прислів'ї: "стерпиться (у дзеркалі) — злюбиться" — тут все нерухоме, тут імітація мистецтва для використання його в якихось сторонніх інтересах: ідеологічних, просвітницьких, комерційних .

"Сліпа любов", може, найтрагічніша й найсолодша любов у світі.

Любов до порожньої рами без дзеркала, де взагалі нема відображення.

Любов до чорної діри, в якій зникає шедевр, що постійно малює уява, шедевр, який ніхто й ніколи не зможе побачити.

Це варіант, коли відсутнє або не визначене саме мистецтво як форма творчості. Ніхто не бачить краси моєї коханої. Це любов графомана.

Кадр як об'єкт авторського творчого акту (висловлювання) і митець як автор (суб'єкт) актуалізованої апперцепції — з одного боку; та кадр як суб'єкт висловлювання і митець як об'єкт цього висловлювання — з другого боку — створюють діалектичну рухому єдність мовного (творчого) акту.

Тобто кадр не є пасивним та індиферентним (байдужим) об'єктом активності режисера; навпаки, він є неусувною, достатньою основою для кіномовлення.

Такою собі печерою Алладіна, що вщерть впакована скарбами.

Режисер! Бери скільки зможеш... Якщо зможеш...

Глядач! Винось скільки зможеш... Якщо зможеш...

Печера-кадр доступна абсолютно для всіх, але з незначним застереженням — доступна саме для тих, хто володіє кодом "Сім-

Сім, відчинися!" — правилами гри. Кадр є інтерфейсом (дзеркалом), тобто засобом вводу та виводу інформації, завдяки цій властивості — бути сталкером між власним інтимом та споживачем — відбувається двотактний акт творення-сприйняття.

Двонаправлений акт.

Той самий прямий та зворотний зв'язок.

Інтерфейс створюється кадром і споживачем.

Інтерфейс залучає до гри споживача: автора-глядача.

Що то за один? Що за сутність, той інтерфейс?

(Може, має рацію Д.Панін, коли пише в своїй дивовижній книжці "Теорія густот" про існування Псі-простору:

"Псі-простір оточує кожну елементарну частинку. Цей простір рухається разом з частинкою, здійснюючи складні кидки, що виключають знаходження траєкторії частинки та напрям її імпульсу".)

Чи не портрет Псі-простору бачимо на іконах святих у вигляді німба? Умовний, образний портрет трансцендентної подоби людини... Псі-оболонки...

Чому знаки дуже легко одягаються в ролі?

Ролі прозорі.

Недарма кажуть: "Я бачу тебе наскрізь".

Тобто я бачу *тебе* через щось прозоре, що не є *тобою.*

Актор ніколи не вкутаний роллю до невпізнання.

Роль не всередині, вона зовні.

Вона той Псі-простір знака.

Можна сказати: "Зірвав маску!".

Роль заповнює Псі-простір знака або кадру, що забезпечує їм спілкування з іншими знаками, кадрами, сутностями.

Навіть більярдний шар, якби він був замкненою в собі річчю, не відлітав би в лузу після зіткнення з іншим замкненим у собі шаром, якби в них не було виходу в зовні покладений світ, не було якогось Псі, пся крев! простору.

Світ був би нерухомим, холодним, невпізнаним ані вухом, ані рухом, космічно-безкраїм звалищем більярдних шарів, якими навіть Сатана не зміг би зіграти в Піраміду.

Я вже вдруге (а може, і втетє) стверджую: таки мала рацію та донька, що заперечила досвідченій матері на ранок після першої шлюбної ночі: "що б Ви там не казали, мамо, а кістка все ж таки є..."

Як бачите, ми ще далеко не все знаємо навіть про кістяк людини, не те що про її трансцендентну форму. (Повторення — мати навчання.)

Що б там не казав пан Гегель про "річ у собі", а Псі-кістка все ж таки є.

Ніби все готове до гри: стіл розкреслено, колода розпечатана, свічки палають...

Гроші на кін!

Трійка... Сімка... Туз!?

Дідька лисого ! Пікова Дама! І так завжди!!!

А ми вже давно граємо: подвоїли, означили...

Трійка...

Зорієнтували систему за жанром, за кадром, за темою, розподілили ролі, визначили константи кадру...

Сімка...

Зробили ставку на код — тобто на постановочний сценарій...

Нарешті!

Туз!!! Ні... Привиділось... Пікова Дама...

Що далі?

Настав час грати ва-банк

Який механізм примусить знаковий матеріал вступити в результуючі взаємовідносини у дзеркалі кадру, стати мовою, заговорити?

Які властивості дзеркала кадру дадуть можливість відбутися кіновисловлюванню?

Які процедури примусять акти, акторів та актантів показати себе? Висловитись?

Той феномен, що дозволить відбутися мовному акту в (зеркалі кадру, є єдність логічної форми кіномови та кадру кінодзеркала).

Силове поле двовимірної площини кадру являє собою ділльну сітку, зіткану зі згустків крапок-миттєвостей (точек-мгновений — рос.) просторово-часової структури, щось на взразок бджолиних стільників, які можуть бути запліднені знаковим матеріалом — чи то пергою, чи медом, чи червою кіномови.

І єдина процедура.

Неусувна.

Достатня.

Цю процедуру можна безпомилково визначити як таку, що примусить знаковий агрегат вступати в результуючі взаємовідносини.

Цією процедурою буде актуалізація.

Актуалізація

Від слова "акт" (лат. actus — дія) через уточнення: актуальний (від франц. actuel — дійсний)

Попередні існування твору в процесі становлення можна визначити як потенцію. Ці дві категорії (потенція і акт) співвідносяться, як можливість та дійсність.

Актуалізація є моментом здійснення, переходом від стану можливого в стан дійсності, актуальності.

Режисер вольовим зусиллям актуалізує потенційні стани знаків.

Приводить їх у дію.

Ритуальне слово, яке починає зйомку, звучить як: "Почали!", "Начали!" (рос.), "Екшен!" (Action —англ.) — скрізь, у цілому світі, це означає: "Дія!"

Актуалізувати — означає робити актуальним, дійсним, діючим.

З цілого сонму потенційних діячів кадру режисер актуалізує ті, які своїми результуючими діями створюють у межах жанрових та тематичних вимог рух до реалізації мети.

Створюють на поверхні кадру між зіткнутими актантами кордони змістовних напруг, моменти-точки явлення змістів.

Актуалізація знакового матеріалу має свої, досить чітко окреслені процедури, або з погляду "онто-тео-телео-фало-фоно-лого-центризму" — звичайний синтаксис.

Актуалізація печери Алі-Баби

Як чародій дотиком своєї чарівної палички викликає з небуття золоті кульки, рожевоокого білого кроля, безкінечну шовкову хустку, голубів, холодний вогонь та суху воду, так і режисер викликає в дзеркалі кадру світло, людину, рухи, обрії, привидів, крики й шепотіння в їхньому знаковому подвоєнні процедурою *актуалізації*.

Актуалізація є моментом здійснення, переходом від стану можливого (уявного) в стан здійсненного, актуального, проте з єдиною метою та виправданням — віддзеркалитись у кадрі.

Актуалізоване — це те, що стало дійсним завдяки акту, дії.

Є в творчості, може, найтаємничіший, проте найсуттєвіший момент, який настільки інтимний, що залишається майже непоміченим, принаймні стає бляклим на тлі більш наочних, декларативних та декоративних моментів матеріалізації, втілення, гри. Я маю на увазі **випередження** при інтуїтивному схопленні цілого в тому вибагливому дзеркалі-кадрі.

Отже: випередження

Неминучим пунктом, пов'язаним з актуалізацією, пунктом, який не обійти, не об'їхати, аніяк не оминути, не уникнути — буде момент випереджаючого інтуїтивного схоплення явища.

Він полягає в тому, що кількісний опис (режисерський сценарій) прагне до виявлення, до дефініції абсолютної повноти сут-

ності, але ніколи не в силах дійти до адекватної повноти саме понятійним кількісним описом.

Раціо безконечно наближається до суті, але суть дробиться на можливі варіанти (один краще другого), суть віддзеркалюється ніби в мільйонах дзеркальних скалок, кожна з яких малює свою сутність...

Раціо аж зіпріло від напруги — але мовні варіанти розкриваються перед ним як безконечні стоси карт, і нема ніякої достатньої логічної причини, щоб зупинити тасування й витягнути зі стосу заповітного Туза.

Раціо не може зробити вибір.

Тоді інтуїція робить стрибок, долаючи ту заамальгамну відстань, випереджаючи стохатичне розмноження варіантів опису, і схоплює сутність в цілому, наосліп, інтуїтивно — тим самим зупиняючи дурну безкінечність можливих виборів.

Раціо безсиле впоратися з вибором, раціо ніяк не може зупинити коливання вагів, віддати перевагу одному з можливих снувань, не може зупинити безконечний математичний ряд обчислень варіантів.

Скільки б ми не переконували себе, що свій вибір ми зробили свідомо, тобто виваживши все до останньої краплини, прорахувавши всі за й проти, ми свій остаточний вибір, якщо ми не повні дурні, завжди довіряємо зробити інтуїції.

Раціональна робота по обранню — то лише робота по відстрочці, безконечного усуненню вибору.

Інтуїтивне **випередження** є ознакою творчого акту та моментом переходу мови в нову якість. На новий енергетичний рівень.

У цей момент раціональна картезіанська логіка стає недійсною (бо визнала свою безпорадність, безсилля у творчому просторі), натомість приходить логіка творчості, художня логіка, що не знає казуальних (причинно-наслідкових) відносин.

Ця “логіка не теорія, а віддзеркалення світу” — як стверджує Людвіг Вітгенштайн[19].

Випереджаюче бачення (схоплення) бажаного результату є основною процедурою творчості.

Це логіка дзеркала. Логіка віддзеркалення.

Звідси те сакраментальне режисерське заклинання: “Я так бачу !”, якому, проте, ніхто не йме віри, а сам режисер не може йому дати пояснення, бо тут ніякої логіки немає.

Але це свідчення, якому не вірити все одно, що себе самому обкрадати.

Бетховен пише в листі до Г.Трейчке в березні 1814 року: “Коли я пишу інструментальну музику, то **ціле завжди стоїть перед моїми очима**”[20].

Бетховен не **чує** музики, він **бачить** музику внутрішнім зором.

Бачення завжди пов'язане зі світлом.

Треба висвітити щось, щоб побачити. То є момент **“озарения”, осяяння**, *випереджаючого* схоплення цілого.

Інтуїтивне випередження — змістовна сутність актуалізації.

Режисер вольовим зусиллям репрезентує знаковий матеріал в кадрі й актуалізує потенційний стан знакового матеріалу.

Приводить їх у дію в дзеркалі кадру.

Остаточне наділення змістом, таким чином, завжди відбувається за допомогою діянь.

“Саме діяння, або дії, складають філософську діяльність” — стверджує апологет аналітичної філософії М.Шлік у роботі “Поворот у філософії”[21].

Погодимось і розділимо з посестрою філософією відповідальність за діяльність.

Режисер — це така творча фірма з обмеженою відповідальністю, що відповідає за свої дії лише своєю інтелектуальною власністю. Коли терпить крах, то лишається ні з чим, про таке кажуть: пошився в дурні, тобто втратив інтелектуальну власність.

Цей абзац можна не читати (як і попередній), бо це лише ліричний відступ:

”Зусилля метафізики завжди було спрямоване на величну, але абсурдну ціль — виразити чисту якість (“сутність речей”) з допомогою пізнавальних речень, тобто висловити невимовне.

Якості не можуть бути вимовлені.
Вони можуть бути лише показані в досвіді"[22].

Ключ до розуміння треба шукати в тому факті (Бертран Рассел), що будь-яке пізнання є вираження, або *репрезентація*. Це може трапитись дуже по-різному, у рамках різних мов, з допомогою будь-якої довільної системи знаків. Усі можливі засоби репрезентації — якщо вони дійсно виражають одне й те саме знання, — повинні мати щось загальне, спільне; і це спільне в них є їхня логічна форма. Так що все знання є знанням лише завдяки його формі. Саме через форму воно репрезентує пізнаний факт. Але саму форму неможливо репрезентувати. Лише вона одна і має відношення до пізнання. Решта у висловлюванні несуттєве й випадкове і не відрізняється, скажімо, від чорнила, з допомогою якого ми записуємо твердження.

Не будемо заглиблюватись у нетрі аналітичної філософії, яка в персоні Бертрана Рассела запідозрила метафізику в тому, що та не наука, а мистецтво; і заходилася навертати її на шлях істинний, викручуючи бідоласі руки логікою.

Добре, що він був байдужий до мистецтва, той Бертран, а то він і мистецтво редукував би до математики, тобто до чистої логіки.

Щоправда, з музикою це вже пробили й без нього.

Всім відоме дорівнювання музики до науки. "Музика — то чиста математика!" Та, правда, невідомо, що саме цим довели, бо ще в Стародавній Греції математика вважалась одним із мистецтв і навіть мала персональну Музу.

Проакцентуємо в цій ескападі проти метафізики лише категорію "репрезентація" та категорію "логічна форма".

Термін "репрезентація" в останні роки набув для мене значення чогось галасливого, карнавального, з випивкою та закускою "на шару".

Приблизно так відбувається репрезентація і в дзеркалі кадру.

Мізансценування, або **репрезентація,** найбільш галаслива та зовні активна процедура кінотворчості.

Ну, може, хіба що без випивки... (іноді).

А от "**логічна форма**" — це вже щось! Це вже в саму десятку!

Саме тут прихована вся парадигма управління знаком. І ця парадигма не зовні, не примусово нав'язана йому, вона його сутність і логічна форма. Вона в ньому, як навита пружина, що лише чекає казуального дотику.

Саме ця невимовна якість і є потенцією актуалізації.

Логічна форма дзеркала кадру дає змогу кіномові стати мовою в тому дзеркалі.

Перед тим як з'ясувати сутність операції по управлінню, яку ми визначаємо як актуалізацію, зробимо ще одне, ніби побічне, спостереження, що полягає в "принципі найменшої дії".

Принцип гласить, що з усіх мислимих рухів, які може створити система тіл (знаків), пов'язаних певними обмежувальними умовами (в нашому випадку — жанровими і тематичними), відбувається той рух, при якому результуюча дія є найменшою.

Так народжується ***штамп*** у творчості.

Дзеркало миттєво відповідає на запит, відбиваючи подібним подібне.

Подібні вихідні ситуації завжди тяжіють до подібних рішень, розв'язуються штампом правди.

Виникає конфлікт між тяжінням знакової організації, за принципом найменшої дії, до штампа і прагненням автора до більшої ефективності результуючої дії, до унікальності рішення.

Принцип штампа (принцип найменшої дії) можна обійти, як і закон, за умов введення додаткової сили, агента як силового діючого чинника, що порушує умови обмеження і викликає, відповідно, те чи інше бажане явище або вимріяний акт.

Це вольове авторське втручання в баланс сил знакового агрегату дзеркала, при якому зовнішня енергія корелює результуючу дію висловлювання.

Творець втручається в принцип віддзеркалення.

Автор формує відображення в дзеркалі.

Автор стає вольовим дзеркалом.

Саме так у дискурсі з'являється автор зі своїм баченням, смаками та пристрастями.

Проте його величність штамп, на відміну від авторського результату, має найвищий комунікативний рейтинг у грі.

Штамп скрізь свій.

Він сприймається як старий добрий приятель, якщо не як багатий родич. Занадто вже авторський текст, якщо автор сам не є племінником штампа, створює певні комунікативні труднощі — як для діячів кадру, так і для споживача, для сприймання кадру.

Це щось на зразок кривого дзеркала.

Проте схаменімося, навіщо так ображати ***штамп***!

Принцип найменшої дії породжує оптимальне рішення.

З найменшими витратами — найкращий варіант.

Мінімалізм виражальних засобів — максимальний результат.

То мрія митця.

Тому він такий любимий, пан Штамп, що такий красивий.

Біда штампа, що він скрізь лізе без запрошення, постійно повторюється і в повторюванні знецінюється як творче рішення.

Без штампів не обходиться жодна мова.

Мовні штампи складають діючий арсенал мови, дуже потужний.

Кажуть, що поганий митець має в своєму розпорядженні з десяток штампів, хороший — із сотню, а геніальний усі штампи, які є у дзеркала (в мові), і лише ними й користується.

Після всіх застережень, блукань серед штампів та численних відхилень, повернемося нарешті до **актуалізації.**

Режисерська дія в кадрі по актуалізації має досить чітко окреслену номенклатуру операцій та процедур.

Всі вони об'єднуються єдиним класом явищ, що в кінотермінології має назву — **мізансцена**, або **мізанкадр,** — і всі вони є процедурою мізансценування.

Хоча й різняться за функціями...

Перша з них — **актуалізація простороположення,** або репрезентація знакового матеріалу в кадрі.

Становлення в часі-просторі.

"Засіювання лексикою розумоосяжного поля мистецтва".

(*Тойнбі*)

Всі діячі кадру: **актори**, **актанти** і навіть **акти** є подвійними агентами режисера. Вони, крім тематичної ролі, грають (вже як агенти) ще й ролі діючих причин, що викликають ті чи інші запрограмовані творцем явища, або акти. Актори й актанти постійно несуть у собі як казуальну функцію агента, так і результуючу функцію акту.

Вони й чинник, вони й наслідок.

Актуалізація освітлення з'являється потім або одночасно, або раніше... скажімо так: синхронно.

Репрезентацію та освітлення важко відокремити одне від одного, як час і простір. Практично — це одне й те саме.

Відвойовування собі місця під сонцем, місця у кадрі, образно кажучи.

Освітлення це взагалі — феномен кіно, головне чудо в кіно.

Окрім чуда часу, безумовно.

Або єдине неподільне чудо — втілений світлом час, втілений світ. І як втілене світлом, і як світ-буття.

Слово "світ" їх об'єднало, слово їх не розрізняє.

Світ — Світло

Буття і світло злилися в слові "світ" в єдиносутність.

У кадрі світло є і матеріалом втілення (з фіксацією на світлочутливому матеріалі — "відділення світла від темряви"), й інструментом зображення "побачив Бог світло, що добре воно".

Світло — це божественний глагол (предикат) кіномови, запозичений кіномистецтвом у самого Господа Бога.

Він створив Всесвіт світлом, Він його висвітив чи засвітив (**актуалізував світлом**) із темряви безодні.

Цілий спектр засобів світлоактуалізації в нашому розпорядженні: сонячне сяйво, пітьма, мерехтливе світло ліхтаря, примарне світло місяця, тінь, рефлекс, напівтінь, контур, силует, відблиск, ореол, блискавка, блискавиця, штучне світло вольтової дуги (що імітує сонце), штучне світло лампи розжарення (що зраджує сонце), відбілення, фон, сутінки, серпанок — і кожен з них сам розпадається на сліпучий феєрверк відтінків і відмінків.

Світлопис — перша мова, яку вивчає немовля.

Єдина мова, що не зраджує людину, навіть уві сні.

Остання мова , якою прощається людина з цим світом: світло в кінці тунелю. Світлопис — альфа й омега, лексикон і граматика, матеріал та інструмент.

Актуалізація дії.

Дія — це рух.

Рух — це життя.

Актуалізація дій є процедурою подолань перепон на шляху до мети та спротиву матеріалу, який прагне залишитися в нерухомості кожного кадру.

Камінь хоче бути каменем.

Синій колір — синім кольором.

Нота ля — нотою ля.

Слово "камінь" — словом "камінь".

Їм досить того, що вони є самі собою. Їх не обходить гонитва за новими втіленнями та змістами. До цього їх треба примусити.

Подолати їх мовчазний опір.

Зневажити свободу світла, бути вільним світлом.

Пов'язати їх зв'язками художньої логіки.

Перепона — дія — опір. Опір — протидія — зміст.

Це вже висловлювання.

Камінь зворухнувся, ***ля*** забриніло, ***колір*** спалахнув, ***світло*** затріпотіло.

Дія. Протидія. Рух.

Ритм. Темп. Пауза. Щільність. Зіткнення. Жест.

Акція. Реакція. Імітація. Ілюзія. Спад. Рівновага. Симуляція.

Пауза. Удар. Захист. Ступор. Імпульс. Крок. Стрибок. Прорив.

Пауза.

"Action!" — каже Чаплін, і починається гра.

"На-а-ачали!" — каже Параджанов (це я чув сто тисяч разів) — і починається кіно.

Починається рух. Починається висловлювання.

Рух — мова в дії. Рух — синонім кіномистецтва.Пауза — рух нерухомого. Пауза (ще її називають цезурою) — коханка руху.

Спитайте в поезії, що робить вірш віршем?

Цезура! — відповість Муза поезії.

Спитайте в музики, що робить музикою нечленований сувій звучання?

Цезура! — відповість Муза.

В кіно не питайте, бо кіно в академіях не вчилось і слів таких не знає, бля. А в балаганах, по яких воно тинялося, єдиним богом було *акшен, акшен енд акшен.*

Пауза.

Актуалізація паузи

Найпростіша та найоманливіша процедура. Проста, бо тільки торкнись до чогось, руш — і все рухається. Простіша за дію.

Не руш і тільки.

Завмри й не дихай.

І відразу побачиш безпорадність руху без паузи.

Рух, як сліпе цуценя, що потикається безпорадно у всі боки і не стає... дією, аж поки не наштовхнеться на цицю паузи.

Без паузи рух — безконечний сувій блукання.

Пауза.

Оманлива, бо пауза дуже легко імітує значущу змістовність, якої часто-густо нема. Згадайте, якими багатозначущими паузами насичені промови демагогів.

Пауза.

Пауза — дзеркало руху, що стверджує його красу.

Пауза — це огранка алмаза-руху, який завдяки їй стає діамантом-дією.

Пауза — то восьма трансцендентна нота октави.

Пауза — то трансцендентна рима до всіх слів усіма мовами світу.

Пауза — то ущелина, міжгір'я, де кохаються луни усіх речень. Лише в паузі можна побачити Бога, якого постійно заслоняють метушливі знаки та їхні нікчемні значення, що нахабно вилазять на крупний план і галасують: **"Я! Я! Я!".**

Актуалізація функції

Кожен агент у дзеркалі кадру наділяється певною функцією, специфічною діяльністю, видом роботи, цільовим призначенням, крім ролі.

Такі категорії, як: амплуа, маска, уособлення, персонаж, фігура, фон, партнер, лялька, іграшка, деталь, фактура — реалізуються через знак у кадрі як його невід'ємна функція.

Роль реалізується в сюжеті, функція — в конструкції.

Актуалізація модальності

Це нібито чисто граматична категорія природної мови, до якої нема адекватних процедур у кіномові. Модальність у кіномові лише у втіленій логічній формі актанта, актора, акту.

Лише в їхньому взаєморозположенні, в русі, освітленні, часі.

Це процедура встановлення відношення змісту знакового матеріалу до об'єктивної дійсності.

Співвідношення внутрішньо кадрового матеріалу до позакадрового.

Модус, або спосіб буття кожного агента в кадрі.

Це інтонація висловлювання.

Можливість, дійсність чи необхідність — модальні статуси актантів кадру.

Процедура примхлива, неврівноважена, егоцентрична.

Може відмовити вам у співпраці, якщо не полюбить.

Не визнає прямих тисків на знаковий матеріал, все в обхід, все городами, непрямо, через підставних осіб, чужими руками.

Самий знак лишається ніби недоторканним, на нього починає працювати оточення, атмосфера, клімат.

Це процедура створення агресивного середовища для аканта, актора, акту.

Гармонія, дисонанс, унісон, контрапункт, сумнів, ствердження, заперечення, відсутність, іронія, сарказм, пієтет, байдужість, лестощі, залякування, сутінки, рефлекс, ореол, жест, мімезис - усе йде в діло.

Затемнення змістів, розмитість почуттів, хиткі настрої, нездійснені обіцянки — серпанок, за яким знаки міняють вираз облич.

Любов. Зрада. Шанс. Шантаж. Підміна. Довіра. Провокація. Наказ. Мольба. Алюзія. Натяк. Ілюзія. Навіювання. Гіпноз.

Романтизм. Готичність. Бароко.

Епос. Лірика. Драма.

Поезія.

Проза.

Нісенітниця. Казка. Містика. Загадка.

Це стилі впливу на знаковий матеріал кадру.

Модальність — це шарм мови, душа режисури.

Віддати себе предметові — метод цього акту, бо сутність предмета не може змінити той, хто нав'язує предметові свої вимоги, прагне підкорити його, хоче зробити його своїм рабом; пізнати його зможе лише той, хто спроможний віддатися предмету по суті.

Так, як зробив це Бог: віддав людині свою подобу й образ, віддав себе сповна.

Більше того, він його одухотворив. Віддав свій дух.

Одухотворення матеріалу, не має значення якого: червоної глини, світла, звуків, — є головним завданням і обов'язком творця.

Без цього нема творіння.

Модальність мови — це одухотворення, це авторство в творі. З першого кадру впізнаються Фелліні, Куросава, Бергман, Тарковський, Трюффо, Кустуріца, Довженко, бо віддали себе творові сповна, одухотворили твір собою.

Проте й дзеркало для повноти модальних рефлексій повинне бути ідеальним.

Поліровка скла повинна бути бездоганною, поверхні скла абсолютно паралельними, амальгама з чистого срібла, без вкраплень і домішок, щоб не зганьбити жодного режисерського жесту, не перекривити жодного, найнепомітнішого руху, не затуманити жодної деталі пейзажу людської душі.

Такі дзеркала не на вагу золота, а на вагу любові.

Актуалізація процедур

Включення в мовний акт самих процедур актуалізації не є суто кіномовним феноменом, проте має кінематографічну специфіку, що відноситься до інструментарію кіномови: фокусування зображення, або різкість, глибина різкого зображення, вибілення, наплив, подвійна експозиція, наїзд або трансфокаторний наїзд, затемнення, витіснення, контрастування, фільтрація, соляризація, розмивання, дифузія, — всі ці актуалізовані в тексті прийоми стають мовними моментами, створюють інструментальний стиль висловлювання.

Точка зору, кут зору, крупність, дистанціювання, перспектива, ракурс, темпоральна траєкторія точки зору, луна, реверберація, стереофонія, стоп-кадр, рапід, прискорення — всі ці засоби ніяк не втиснеш лише в інструментарій, не відірвеш від змістовності мови.

Що це, предикати, підмети, присудки?

Ні, це процедура, що надає знакові нової якості, стає мовним моментом.

Перенесення акценту актуалізації на самий процес вироблення змістів — то голос буття твору, голоси процедур самих по собі.

*Наркотичний реалізм (*за висловом мого сина Філа) — коли сама процедура стає змістом і мовою.

Актуалізація закадрового простору

Закадровий простір можна розуміти як пряме продовження у всіх мислимих напрямах площини, що обмежена рамкою кадру, як те, що не вмістилось у кадрі.

А можна помислити цей закадровий простір як те, що знаходиться за межами фізично втіленого простору-часу, як трансценденцію до реалії кадру.

Обидва ці стани висловлювання кадру входять у цілісність твору й, безумовно, активно наявні у творчому (мовному) акті.

Чи свідомо керується підсвідоме?

Чи можемо ми управляти нашими підсвідомими станами?

Чи є механізми впливу на підсвідомі процеси? Чи вони також підсвідомі?

Квазіоб'єкт актуалізації

Це вже прогулянки трансцендентними стежками.

Потойбічні зустрічі зі старими знайомими.

Виділення знака, який перестає сам щось означати, а проте означається всіма іншими знаками, — можна назвати квазіоб'єктом.

Це трансцендентальне означуване, якому присвоюються осібні незнакові засоби самовиявлення в інтуїції.

8 0219188

Пам'ять відразу виносить на поверхню приклад з фільму Андрія Тарковського "Ностальгія", ту сцену, коли Горчаков намагається перенести через засмічений порожній басейн незгасним полум'я свічки.

Тріпотливий вогник перестає означати лише просто свічку, або навіть миготливу надію, вже тоді, коли письменник лише схиляється до спроби перенести той вогник незгасним через порожнечу, яка теж перестає бути лише порожнім брудним басейном.

Крихітна цятка світла, напівзатулена долонею, стає означенням чогось іншого, як і порожнеча басейну, чому я не беруся знайти назви в словах, що загоряється в душі глядача, в його підсвідомості непевним світлом віри.

Це те, що називають підтекстом, трансценденцією, закадровим змістом, образним рішенням, нарешті, і цілком слушно — образом.

Квазіоб'єкт — процедура, що потребує віртуозного володіння технікою режисури. Найбільша складність у виконанні процедури позбавлення знака стану означення, перетворення знака на порожнечу, яка тільки й спроможна прийняти на себе перевантаження підсвідомих інтуїцій.

Що завжди викликає до себе повагу й трепет — це порожнеча.

В неї є ще друге ім'я: тьма, темрява, пітьма.

Це друге ім'я справжнє.

Таке ім'я в неї було, поки Господь не створив світло і не висвітив нас у тій пітьмі.

Але тьма означає силу-силенну, безліч усього.

Тьма — найбільша військова одиниця татаро-монгольської орди, невідома жодній малочисельній европейській армії.

Страх і трепет, відчай і покора перед тьмою.

Порожнеча — то тьма й тьма неактуалізованого всесвіту.

То сила-силенна трансцендентної орди.

І єдиною сполукою з цією трансценденцією, цією вщерть заповненою порожнечею є час.

Часова актуалізація

Поромник Харон зі своїм поромом на річці Стікс вміє перетинати межу свідомості й трансцендентності.

Він-то вміє, а нам яка з того користь?

Неймовірно, щоб стояти при такій справі й не використати її сповна.

Певно, Харон підробляє контрабандою.

Дещо заборонене перетинає ту нездоланну межу разом з ним.

А може, Харон про це й не знає; йому підкидають товар на пором душі померлих філософів та митців для живих митців та філософів.

Товар непомітний, дрібний, невагомий — ідеї, думки, осяяння, об'явлення, образи...

Час — головний контрабандист на кордоні свідомого й позасвідомого.

Товаришуватимеш з часом — матимеш безцінний імпортний трансцендентальний крам.

У процесі актуалізації постійно й невід'ємно присутня загальна мета твору; і не тільки присутня, вона практично керує цим процесом; саме мета, реалізована в сценарному коді, не дає актуалізації перетворитися на спонтанний недетермінований викид авторської несвободи.

Актуалізація загнуздана метою.

Загальна мета твору — образ.

Божественний образ, а не подоба.

Досконалість образу.

В мету, якщо розуміти її як образ, невід'ємно входить краса.

Досягнення мети — це досягнення досконалості, це виявлення краси.

Саме в цьому розумінні краса врятує світ, як пророкував Достоєвський: в досягненні людиною божественного образу.

У тій вузді, якою загнуздана творча фантазія творця, принаймні один повід навертає на красу. Бажаєш доскакати до цілі, скачи у бік краси, хоча, здається, ціль лежить у протилежному напрямі. Таким чином, закусивши вудила, свобода волі рветься до краси, а її весь час навертають назад, на ціль. Ціль дійсно лежить позаду, тобто в минулому. Вона вперше спалахнула там, в осяянні. Там вона й залишилась. Звідти й маячить, майорить, мріє, бовванить, пульсуючи за обрієм свідомості.

Одне з двох: або ми йдемо не в той бік, або майбутнє помінялося місцями з минулим.

Проте все це спростовується дуже просто: лінійне уявлення часу в мистецтві не дійсне.

І останнє: в процедурах актуалізації окремі завершені кадри-висловлювання виникають або реалізуються не на лінійному, наративному порядку, а урозтіч, як доведеться.

Саме це створює ілюзію виняткової вартості наступної процедури — монтажу.

Ніби перед монтажем маємо індиферентний знаковий матеріал (кадри), з якого, вже за законами нової мови — монтажу, створюється нове висловлювання — кінотекст. Ні, саме в процесі створення кадрів жорстко працює установка на ціле, орієнтація за функцією окремого кадру в цілому.

У кожного окремого кадру абсолютно чітко сформульовані обов'язки стосовно як до цілого (дискурсу), так і до всіх складових частин цього цілого.

Кожен кадр виконує свою роль, працює за своєю функцією в цьому, лише на перший погляд некерованому, натовпі.

У кожне окреме висловлювання-кадр при його створенні закладаються інтерфейси, засоби повноцінної стиковки, пристрої вводу та виводу інформації, комунікаційні сполучення з іншими кадрами твору (не лише лінійними сусідами, сусідами по черзі, а і з віддаленими в просторі-часі) та твором в цілому.

Ці інтерфейси мають функціональні ознаки: за сюжетом, змістом, жанром, стилем, зорові та звукові, по композиції, дії, ритмотемпу, по контрасту, тональності, інструментальні.

У корелюючі сполучення входять не лише кадри як закінчені висловлювання, а й мовні елементи окремих кадрів перегукуються між собою, підтримують один одного, заперечують, римуються, кохаються, ненавидять і зраджують один одного.

Саме такі силові лінії тяжіння та відштовхування між знаковим матеріалом різних кадрів створюють часову структуру висловлювання, якого не було в кожному з окремих кадрів.

Це **надтекст.**

Силові лінії, які виникають між ними, є конструктивним елементом композиції (структури) цілого, як кажуть будівельники — несучими елементами конструкції загальної структури.

Основні з цих сполучень заплановані, їхні чинники закладені в кадри-висловлювання заздалегідь, з розрахунком, що вони спрацюють на рівні монтажу цілого.

Проте безліч зв'язків виникає стихійно, з надр дзеркала-кадру, вкриваючи ціле мереживом натяжінь.

Зміна розположення або обсягу кадрів в цілому, навіть заміна дубля, зсув звукових доріжок призводить до переміни акцентів візерунка того павутиння зв'язків часу.

Це мерехтливе мереживо розмовляє разом із основними голосами.

Актуалізація монтажем

Монтаж, як процедура зведення окремих висловлювань в осмислений текст, безперечно обумовлена внутрішньокадровим монтажем в ігровій стадії з орієнтацією кадрів на цілісність твору.

Монтаж є мовною процедурою, яка оперує знаковим матеріалом узагальненого масштабу.

Одиницею мовних маніпуляцій у монтажі є кадр, що сам собою вже є висловлюванням.

Якщо повернутися до логіки дзеркала, то монтаж можна собою уявити як взаєморозташування (актуалізацію) дзеркал-кадрів у такий спосіб в просторі-часі, що вони віддзеркалюють одне одного в певній темпорально-ритмічній структурі.

Згадаймо дзеркальні сцени Орсона Уелса.

Такі взаємовіддзеркалення, схоплюючи рефлекси від змістів монтажних кадрів-дзеркал, породжують новоутворення змістів тексту твору.

Саме в такому взаємовіддзеркаленню знакове наповнення окремих кадрів не залишається лише ***річчю-в-собі,*** без будь-яких виходів за межі висловлювання, а вступає у багатовалентний зв'язок з іншими актантами інших монтажних кадрів.

Багатовалентні сполучення в такому варіанті встановлюються не лише між кадрами-дзеркалами, а що важливіше — між усіма ***актантами*** всіх кадрів-дзеркал.

Виникає дивовижно міцне мереживо силових ліній структури кінотексту.

Монтаж є антитезою **сегментації** матеріалу, який було запроваджено на початку ігрової стадії.

Тоді ми нарізали ковбасу на шматочки, зараз з окремих кружалочок ніби намагаємося зліпити цілу палку салямі або щось інше, хоча б — бутерброд.

Не зовсім так.

Або зовсім не так.

Сегментація була процедурою ігрової стадії.

Монтаж — процедура на іншому якісному рівні.

Між ними лежить ціла прірва — **стадія втілення** ігрової мізансцени в матеріалі зображення, на плівку.

Це вже свята святих кіномови.

Підсумкова процедура актуалізації, зведений хор процедур, процедура процедур — кінозйомка.

Кінозйомка

Багатовимірний простір-час подвоюється світлом і втілюється у двовимірну площину кадру.

Потенційний знаковий матеріал ігрової стадії (**актори, актанти, акти**) перетворюється в **актуальні знаки** кінокадру.

Кінозйомка — це світлопис.

Світломовлення.

Мовою світла розмовляють обрані: Маяки, Кіно та Всевишній.

Мізансценований багатоваріантний ігровий момент схоплюється в єдиному часовому зрізі квантом світла, тобто в одиничній унікальній матриці, викарбуваній світлом у часі-просторі, та в якості, що залишає кадр-висловлювання назавжди в **“тут”, “тепер”** і **“отак”.**

Вперше за все буття твору відсікається повернення до можливих варіантів.

“Отак” свідчить, що зворотного шляху нема.

Коли режисер каже: “Стоп!” — він кожного разу повинен почути за спиною регіт Мефістофеля, бо це “Стоп” — не що інше, як: “Мить, зупинися! Ти прекрасна!”

Фауст, на жаль чи на щастя, не був кінорежисером.

Мить кінозйомки — найтрагічніша мить кінотворчості.

Саме в цю мить відбувається вирішальний і остаточний вибір: що стане кадром.

Відсікаються сонми можливих рішень.

Зникають назавжди всі, крім одного-єдиного зі спраглого натовпу претендентів на безсмертя у кадрі.

Головне — не помилитися в тих миттєвостях, які тобою не обрані, не втілені, зосталися безпритульниками поза кадром.

Не помилитися в тому, чого ти не обираєш

Не помилитися, чи саме ті дзеркала ти розбиваєш у друзки.

А може, в якомусь із них ти був красивішим?

Монтаж дзеркал буде потім, після втілення в дзеркалі кадру. Якби монтаж був лише процедурою збірки вироблених за попередньою програмою мовних елементів, він лишився б суто технічним, інструментальним моментом кіномови.

В монтажі знову виникає — вже на новому рівні — варіантність як момент схоплення блимаючої цілі.

Якщо в розпорядженні режисера (монтажера) є хоча б по два дублі кожного кадру фільму (а дубль — це мовний варіант), то при середній кількості кадрів у фільмі (візьмемо за середній покажчик п'ятсот) можливих варіантів цілого обрахувати вже неможливо.

Якщо зважити ще й на те, що в монтаж ніколи не йде кадр (з дублями) в тому вигляді, як його було знято (закарбовано світлом). Він завжди підлягає цілому ряду нових мовних процедур, які змінюють його змістовну форму: скорочення, а значить — переміна змістовних та темпоритмових акцентів; звукові метаморфози при озвучуванні та музичному супроводі несуть у собі суттєві змістовні та фактурні переміни; зображальні — контрастні, кольорові, тональні новонародження кадру при друку — це вже фантастичний спектр можливих існувань лише одного кадру.

Кількість можливих комбінацій та варіантів сполучення варіантних кадрів у ціле, в дискурс не підлягає обчисленню.

Це неможливо навіть уявити — це безконечність плюс ще один варіант.

Зрозуміти, який з цього сонму варіантів треба обрати, не під силу ніякому логічному апарату, ніякій свідомості.

Скільки б ми не прораховували доцільність варіантів, їх кількість зростатиме, як лавина з введенням виникаючих у процедурі обрахування нових додаткових критеріїв для відбору нових чинників.

Чинники розплоджуються швидше за рішення.

А треба не помилитися в тому, чого ти не обираєш.

Розв'язати таку задачу може знову ж таки лише **випереджаюче інтуїтивне схоплення** образу.

І коли воно відбувається, це свідчить про вихід твору на останню стадію його мовного існування — на рівень завершеного тексту кінотвору.

На рівень цілого.

Кожен інтуїтивний стрибок завжди з рівня на рівень — це як народження.

Рівні — чи стадії існування твору — добре відомі митцям.

Такий мосфільмо-голлівудський профі, як Андрон Михалков-Кончаловський у книжці "Парабола замысла" пише: "Перш ніж фільм стане фільмом, він повинен народитися щонайменше п'ять разів. Перше народження — сценарій, друге — пошук рішення, третє — реалізація, четверте — монтаж і, нарешті, п'яте — зустріч із глядачем".

Дивно, Андрон забуває зачаття — осяяння.

Щоправда, для нього це не суттєвий момент, тут він завжди користується чиїмись сторонніми послугами, він підтверджує свій метод декларативно: "*Я сдирал — буквально кусками, — чего ничуть не стыжусь. Матисс говорил (ему?), что настоящий художник всегда находится под чьим-то влиянием*".

Кончаловський: "Мне снится Андрей". Стаття "О Тарковском".

Андрій сниться не лише Андрону.

Андрій сниться дзеркалу кіно, як німому сниться, що він говорить.

Великий Німий повторює ще й ще раз, долаючи спротив скам'янілого за довгі роки німоти артикуляційного апарату, повторює, як текст доленосної ролі, ці прописні істини:

Актуалізація світла — або світлопис: Сонце. Місяць. Ліхтар. Тінь. Напівтінь. Пітьма. Контур. Силует. Рефлекс. Блік. Ореол. Блискавка. Блискавиця. Фейєрверк. Вибілення. Серпанок. Контраст. Тональність. — І це далеко не все з арсеналу мови світлопису...

Актуалізація простороположення — або композиція: Дистанціювання. Вертикаль. Горизонт. Симетрія. Центрівка. Периферія. Рівновага. Ритм. Цезура. Орнамент. Розчленування. Зв'язка. Вузол. Перспектива. Крупність. Контрапункт. Рима... — і це далеко не все з мови внутрішньокадрової хореографії, як ви розумієте...

Актуалізація функцій: Уособлення. Персонаж. Фігура. Фон. Партнер. Пляма... — їм несть числа, їх майже стільки в світі, скільки й... не знаю з чим порівняти... хіба що з зірками на зоряному небі...

Актуалізація дій: Рух. Дія. Жест. Прискорення. Пауза. Звук. Відгук. Акція. Реакція. Стопор... Дія-Протидія — ціле життя... Жест...

Актуалізація сутності: Пауза. Час. Буття. Відсутність. Луна. Віддзеркалення. Здвоєння. Квазібуття...

Актуалізація орієнтації. Кадр. Закадр. Перспектива. Точка зору. Позиція автора. Ракурс. Панорама. Укрупнення. Оптична вісь. Рівновага. Глибина різко зображувального простору. Фокусування...

Актуалізація модальності (відношення змісту актуалізації до об'єктивної дійсності): Модус. Віра. Аналогія. Байдужість. Відстороненння. Підтекст. Символізація. Умовність. Маячня. Пауза...

Актуалізація процедур: Квазіоб'єкт. Виділення знака, який перестає сам щось означати, проте означається всіма іншими знаками. Це трансцендентальне означуване, якому привласнюються осібні незнакові засоби самовиявлення — в інтуїції. Квазіоб'єкт — процедура, яка потребує віртуозного володіння технікою творчого процесу, найбільша складність у проведені процедури, позбавлення знака стану означення, перетворення знака на порожнечу, яка тільки й спроможна прийняти перевантаження підсвідомих інтуїцій, на чорну діру, яка засмоктує в себе всі змісти й енергії, що знаходяться в небезпечній близькості до неї. Другий важливий аспект квазіоб'єкта — створити до моменту появи порожнечі нового, відцентрованого симетрією, перспективою та тональністю тексту, знака достатньої маси (інформації, емоції) для завантаження в ту порожнечу. Як правило, то може бути сакральний зміст цілого твору, сфокусований у цій точці композиції.

Перенос акценту актуалізації на самий процес актуалізації. Вироблення змістів — то голос буття, якщо хочете — голос творця-деміурга, голос речей самих по собі.

Цей момент актуалізації характеризується виведенням знака з ролі в момент висловлювання. Якщо квазіоб'єкт характеризувався виведенням знака з стану означення, то тут маємо ситуацію виведення знака з ролі.

> У недавньому фільмі А.Кончаловського “Курочка ряба” цей прийом вживається як штатний, постійно. Починається фільм з великого «прошествія» героїні порожніми напівзасніженими полями та перелісками по дорозі з міста в рідне село. Промовистий хід задубілою пустелею в супроводі бурмотіння собі під ніс та розмови героїні з другою героїнею — Курочкою Рябою. В якийсь момент персонаж фільму повертається в бік об'єктива, дивиться мені прямо в очі і звертається вже безпосередньо до мене з цілою низкою політичних запитань. Порушення усталеної поведінки в ролі таке рішуче, що роль обсипається з актриси Інни Чурікової, як шкаралупа з яєчка, з якого вискакує курча. Далі зі мною, вже як автор такого втинку, спілкується сама І.Чурікова, актуалізуючи процес вироблення змісту говорінням зі мною. Після закінчення цієї ескапади (втечі з ролі) актрисі якийсь час потрібні зусилля, щоб знову натягнути на себе роль та зорієнтувати себе (“знак у ролі”) — відносно дискурсу твору. “Знак у ролі” звучить як російське “вор в законе”. Дуже промовиста паралель. “Вор в законе” — найвищий визнаний авторитет серед злодіїв, який примушений не виходити за межі злодійського закону і в той же час сам є втіленням того закону, еталон закону. Приблизно так стоять справи і зі “знаком у ролі”. Вийшов за межі закону — ти вже не «вор», а «западло». Вийшов з ролі — ти вже не знак, а означуване.

Об'єкт (кадр) на казуальну акцію режисера — актуалізацію — відповідає змістовиявленням.

“Межі моєї мови означають межі мого світу”.

(Л.Вітгенштайн)

“Сенс світу має перебувати поза ним”.

Відтак і сенс мови перебуває поза мовою.

“Розвязання загадки життя у часі й просторі лежить *поза* часом і простором”.

(Все, що в лапках вище й нижче, все — Л.Вітгенштайн.)

"Розв'язання загадки мови (кіномови в тому числі. — *Ю.І.*) лежить поза мовою так само, як "смерть не є подією життя — бо смерть не переживають".

Мова — то міраж в уяві митця, що виникає за його бажанням у закоханому дзеркалі кадру.

Мінлива подоба (безкінечно вислизаючих) мов та незмінний, бо позамовний, образ — ось та хитка рівновага, що створює акт висловлювання і текст кінотвору.

Завдання кіномови — зобразити незображувальне, вимовити невимовне.

Щоб більш-менш повно описати якийсь факт, потрібно скористатися послугами щонайменше двох різних мов.

Це математично довів Нільс Бор.

Щоб описати кіномову, очевидно, треба зняти й показати фільм.

"Те, що *може* бути показане, не *може* бути сказане"[22].

Та й вже.

Примітки

1. *Потебня А.А.* Мысль и язык.— Синто.— К., 1993.
2. Там само.
3. *Лотман Ю.М.* Природа киноповествования.
4. *Вендерс Вім.* Фільм "Положення речей".
5. *Бахтин М.* Эстетика словесного творчества.— Искусство.— М., 1979.
6. *Лотман Ю.М.* Теория и семиотика иных искусств.— Александра .— Таллин, 1993.
7. *Віттенштайн Л.* Tractatus Logico- Philosophicus.— Основи.— К., 1995.
8. *Бахтин М.* Эстетика словесного творчества.
9. *Бердяев Н.А.* Философия свободного духа.— Республика.— М., 1994.
10. *Лотман Ю.* Теория и семиотика иных искусств.— Александра.— Таллин, 1993.
11. *Арто Антонен.* Театр и его двойник.— Мартис.— М., 1993.
12. *Греймс А., Курте Дж.* Семиотика / Словарь теории языка.— Париж, 1979.
13. *Дерида Жак.* Письмо и отличие.— Мартис.— М., 1994.
14. *Волков Н.Н.* Композиция в живописи.— Искусство.— М., 1987.— Т.І.
15. Краткая философская энциклопедия / Теория поля.— Прогресс.— М., 1994.
16. *Wenzl A.* Wissenschaft und Weltanschaung.— 1942.
17. *Bresson R.* Notes sur le cinematographe.— Paris, 1975.
18. *Лотман Ю.* Тезисы к проблеме "Искусство в ряду моделирующих систем" // Ю.Лотман. Избранные статьи.— Александра.— Таллин, 1993. Т.III.
19. *Віттенштайн Л.* Tractatus Logiko-Philosophicus. — Основи.— К., 1995.
20. *Бетховен Л.В.* Лист до Г.Тречке.
21. *Шлик М.* Поворот в философии // Аналитическая философия.— Изд-во Московского университета.— 1993.
22. *Віттенштайн Л.* Там само.

Кадр № 361
7 секунд.
Три мешка золота

Третій кадр з цієї серії — Петро у вікні!!!

Кадр № (78)!!

Акторy будуть лежати на підлозі. За вікном дзеркало.

~~[illegible]~~ Кадри рисуються — знайти рівновагу.

Декорації на камері

Нахил — до 45°

Камера відповідно — 45°.

Часть третья

универс-
ум
экрана

в пятидесяти пяти осколках голограммы

кинорежиссура как искусство и ремесло

"Универсум" - мироздание как целостность или множественность мирозданий.
"Голограмма" - объемное изображение, полученное способом записи пространственной структуры световой волны.
Если разбить стекло с записью голограммы, то каждый осколок воспроизведет целое изображение.

1. **осколок третий:**
ПАСТЫРЬ — ВОЛК

Мир любовно выпасает стада своих священных коров. Большие неприятности грозят тому, кто неосторожно приблизится к сакральному стаду, дабы подоить какую-либо буренку, отведать парного молока.

Его, как волка, затравят собаками и сдерут с него шкуру.

2. **осколок двадцать первый:**
СТАДА СВЯЩЕННЫХ КОРОВ КИНО

Есть и у кино свои священные коровы. У самой тучной с трехведерным выменем коровы, неподвижной в своей коровьей монументальности, кличка: "*Движение*". В Голливуде даже само имя кино трудно отличимо по наименованию от *движения: move — движение, movie — кино.* Разница в одной букве —"i".

Еще кино называют движущейся фотографией.
Оно и рождено было идеей одвижить фотографию.
Наделить неподвижность движением.

Увы, фотография так и осталась неподвижной. Неподвижной фотографией неподвижной коровы. Фотографии в кино размножились как кролики в Австралии, но при этом они остались хотя и разными, но все же неподвижными фотографиями. В фильме стандартного размера на 90 минут — около 130 тысяч неподвижных фотографий на пленке.

Это все разные фотографии и нет ни одной одинаковой.

Вы когда-нибудь держали в руках кинопленку?

Они все смертельно неподвижные эти кадрики на кинопленке.

Движение не имеет отношения к самим фотографиям. Оно где-то в ином месте, в ином пространстве, оно скрывается между ними, за ними, вне их, а может быть и вообще его нет нигде.

Может, это плод нашего воображения.

Похоже, что движение — это не изменение положения объекта в пространстве, а последовательная перемена пространств.

Двадцать четыре различных пространства в секунду создают иллюзию движения, которого нет ни в одном из этих двадцати четырех запечатленных пространствах.

MOVIE — это иллюзион MOVE.
КИНО — это иллюзион ДВИЖЕНИЯ.

Перемена пространств — балаганный фокус синематографа, позаимствованный у жизни.

Воспринимаемое нами пространство — это всего лишь свалка окаменелостей времени.

3. осколок тридцать третий: КРАПЛЕНАЯ КОЛОДА КАДРОВ

Балаганному фокуснику надо изготовить как можно больше пространств, запечатлев их в рисунках или фотографиях, и метнуть эту колоду кадров перед пораженным взором зрителя со скоростью, при которой зритель не успеет различить подмены карт.

Это уже ловкость рук, искусство фокусника, техника кино.

И возникнет полная, головокружительная иллюзия движения. За это безусловно можно и нужно брать деньги.

За иллюзию движения. За воплощенный образ движения.

Движения, которого в природе, скорее всего, нет.

(Я же говорил, что стоит только пристальнее взглянуть на какую-либо из сакральных коров, как начнутся неприятности: корова вполне может оказаться чем-то совершенно иным — летающей божьей коровкой, табуреткой или вообще какой-нибудь условной геометрической фигурой...)

То, что мы называем реальным миром, воспринимается нами точно так же, как фокус в балаганном трюке “синема” с краплеными кадрами.

И в жизни мы видим не движение, а отдельные статичные картины, так и хочется сказать “кадры”.

Глаз человека устроен таким образом, что изображение возникает в мозгу, если раздражены светом минимум три лежащие рядом свето (цвето) чувствительных датчика сетчатки на дне (кадре-экране) глазного яблока. Но раздражение не может удерживаться постоянно, рецепторы срабатывают, раздражение гаснет.

Порционное срабатывание рецепторов просто физиологически отражает и приспособлено к порционной (квантовой) природе света. Чтобы изображение возникло в мозгу, необходимо раздражение трех свежих рецепторов тем же световым потоком.

И тогда глазное яблоко делает резкое микродвижение, подставляя под луч света уже иные датчики. Мгновенный, микронный сдвиг луча, сфокусированного на сетчатке хрусталиком (объективом), и картинка запечатлевается и передается в мозг.

Но это уже иная, не прежняя картинка.

Но и та первая, и эта следующая за ней картинки, обе неподвижны.

Мускулы, со всех сторон удерживающие глазное яблоко, безостановочно сокращаются, пульсируют, передвигая хрусталик, каждый раз под новую, хоть чуть-чуть, но чем-то иную, картинку мира.

В силу различия этих картинок, и только поэтому, возникает в мозгу иллюзия движущегося изображения.

Чтобы возникла иллюзия движения, необходима перемена картинки на иную картинку. Две, или более двух, последовательные, совершенно идентичные картинки иллюзию движения не создадут.

Обрежьте мускулы, разрушьте этот “лентопротяжный механизм” глаза, и мир остановится в неподвижности и погаснет на экране вашей сетчатки. Не дай Бог такому случиться, но изображение можно возобновить уже не за счет мускульной пульсации, а сканируя пространство постоянным верчением головы с обездвиженным глазным яблоком. На экране вашего сознания тогда возникнет фантастический мир, в котором текучим станет пространство, как часы на картинах Сальвадора Дали, а движение будет неподвижным, как каменные пороги в бурной горной реке текучего пространства. Ориентация в пространстве станет невозможной.

Траектория движения — это набор статичных положений объекта, запечатленного в пространствах.

Один объект никак не может оказаться одновременно в двух различных точках пространства.

Он всегда только в одной. Между его двумя соседними положениями в пространстве всегда существует зазор, цезура, пауза, его отсутствие. Зазор можно утончить как угодно, но он все равно не исчезнет.

В этом зазоре, похоже, и гнездится монстр, который пожирает пространства: движение.

4. **осколок второй:** СПИДОМЕТР — ИКОНОСТАС XX ВЕКА

Движение характеризуется скоростью. Похоже, что из всего сонма характеристик, употребляемых человечеством по отношению ко всему спектру явлений мироздания, ко всему сущему, *скорость* наиболее почитаемая. Она (скорость) вынесена на иконостас, на самое видное место на приборном щитке вашего автомобиля. На спидометр.

Знак “Km/h” по частоте употребления уже оставил далеко позади знаки креста, пятиконечной звезды или полумесяца.

Без сомнения спидометр — иконостас современного человека. Единственная характеристика, которая высвечивается на процессоре вашего компьютера, — тоже скорость, но уже в мегагерцах.

Господь положил предел скорости передвижения человека физиологией человеческого организма. Нарушение этого предела оказалось смертельно опасным.

Вот тут-то все и началось!

Нарушители предела скорости становятся героями человечества. Гагарин оседлал космическую скорость, позволившую человеку вырваться из плена земных скоростей.

Но и там, за пределом, положен Господом абсолютный предел скорости вообще — скорость света, то есть его *собственная, Господня, начальная скорость.*

Тот, кто обгонит свет, тот поравняется на хайвее мироздания с Самим Богом. Сам станет Богом, но вряд ли сам об этом узнает, потому что будет аннигилирован господней патрульной службой ГАИ (Господня Авто Инспекция).

Но все же, поскольку мы созданы по Подобию и Образу Божьему, то скорость света дарована и нам, но только в запределе, в трансценденте, в пространстве воображения.

Это она дразнит нас, манит и заставляет давить на акселератор вымысла.

Погоня — это главный сюжет и любимая игра человечества.

Погоня за скоростью — это история цивилизаций.

Гибель цивилизаций всегда связана с превышением дозволенной скорости. Образно говоря, они всегда торопились сесть в машину, скорость которой была им еще не подвластна, да и дороги во все времена были вымощены прошлым.

Скорость света стала *инструментом и материалом* в единственном из искусств — в кино.

Имея в руках такой инструмент, такое чудо, не представляет труда мгновенная перемена пространств.

(Вот, оказывается, чем крапят ту заветную беспроигрышную колоду кадров синема: обыкновенным светом.)

Единственное пространство, где дозволено уравняться в скорости с Богом, это пространство искусства.

Поэтому характеристика скорости "км/час" ("km/h"), в кадре утрачивает свой смысл. У движения в кино иные характеристики, нежели скорость, измеренная в отрезках расстояния в единицу времени.

Представление о скорости дано в кинематографе как экранный образ.

Константой скорости в кино есть точное соответствие покадровой частоты съемки и покадровой частоты проекции. Нарушение этого равновесия в ту или другую сторону дает в руки режиссера замечательный инструмент управления движением на экране. От полной остановки ("стоп-кадр"), когда частота съемки ровна единице (то есть пространство остается одно и то же), а частота показа — любой стандартной частоте, до сомнамбулически плавных замедленных движений или гротескно мельтешащих рваных скачков через фазу — все во власти режиссера.

Однако это сильнодействующее средство — скорее шокотерапия, нежели грамматика.

Основным мерилом скорости следует признать частоту перемен пространств внутри мизансцены.

Если представить себе мизансцену в виде палки брауншвейгской колбасы и мысленно нарезать ее тончайшими ломтиками, то каждый из этих ломтиков-пространств должен быть изготовлен так, чтобы взятый отдельно для сэндвича он был бы замечательной брауншвейгской колбасой, а не только вся палка в целом.

Мизансцена должна быть проработана так, чтобы, будучи расчлененной при съемке на отдельные ломтики-кадры, каждый из этих срезов-пространств представлял собой полноценно проработанное новое пространство.

Иными словами — речь идет об экономном использовании экранного времени. Плотность информации на уровне каждого кадра обеспечивает качественное движение. Только

тогда перемена пространств с частотой перемены кадров даст эффект полноценного движения: физически-чувственного, ментального, эмоционального, воображаемого, мифического.

Между двумя неизмененными пространствами движения не возникает.

Это “стоп-кадр” — портрет смерти.

Ориентация на кадр при разработке мизансцены предполагает и ориентацию на частоту смены кадро-пространств.

Режиссерский “жест образует пространство, образуя в нем натяжения и тем искривляя его”[1].

Мизансцену следовало бы называть любовно: *хорошо темперированным пространством.*

Пусть вас не смущает мешанина гастрономических и музыкальных терминов. Я, честно говоря, позаимствовал эту вольность у самого Вольфганга Амадея Моцарта: “ *Когда я нахожусь наедине с собою,* — говорил он, — *и бываю в расположении духа, когда я, например, путешествую в вагоне, или гуляю, или не сплю ночью, тогда рождаются у меня музыкальные мысли в изобилии и наилучшего качества. Откуда и как они приходят ко мне, этого я не знаю, да я тут и ни при чем. Какие мне приходят на ум, те я и удерживаю в голове и напеваю их про себя. Так мне, по крайней мере, говорили это другие. Если такое состояние продолжается долее, то одна мысль приходит ко мне за другою, так что стоило бы мне употребить крохотное усилие, чтобы приготовить паштет из звуков, по правилам контрапункта, инструментовки и прочего...”*[2].

Паштет из звуков и пара палок колбасы салями — ну, чем не рецепт киношедевра?

Получается, что КИНО — ЭТО всего лишь ПАШТЕТ ИЗ ЗВУКОВЫХ И ЗРИМЫХ ПРОСТРАНСТВ ПО РЕЦЕПТУ ВОЛЬФГАНГА АМАДЕЯ МОЦАРТА и ничего более.

Впрочем, не будем давить на акселератор, звуковые паштеты еще далеко впереди, а теперь снизим скорость и

сделаем резкий поворот, чтобы освоить движением совсем иное пространство.

5. **осколок семнадцатый:** БЛЕФУЮЩЕЕ ПРОСТРАНСТВО

Глаз как аппарат зрительного восприятия послужил прообразом (или образцом) для создания киноаппарата: хрусталик — прообраз объектива; сетчатку заменила пленка с зернами светочувствительного бромистого серебра вместо светочувствительных колбочек и палочек; мускулатура глазного яблока превратилась в лентопротяжный механизм, который подставляет под поток света все новый и новый кадр; угасание раздражения на рецепторах инспирировало изобретение вращающейся заслонки, нарезающий поток света на порции, которая в киноаппарате едва ли не главная деталь и называется обтюратором.

А больше ничего толкового в киноаппарате и нет, сплошные шестеренки, зубья и барабаны, это я вам говорю, оператор фильма Сергея Параджанова "Тени забытых предков".

Художники, скульпторы, архитекторы первыми обнаружили, что пространство блефует, что у него нет движения.

Что оно принципиально обездвижено.

Потом это научно засвидетельствовали геометры. В любой геометрии (евклидовой, римановой, лобачевского) есть полное описание пространства, но в нем нет места движению.

Пространство не может и помыслить о движении.

Движение, как и время,— категории надпространственные. Если их и можно обнаружить в пространстве, то лишь в виде окаменелостей, в виде матриц, отпечатков или клише, в зависимости от того — будущее это время или прошедшее.

Вот свидетельство великого Бернгарда Римана от 1854 года: “*Если в случае дискретного (прерывного) многообразия основание определения меры заключается уже в самом понятии этого многообразия, то для непрерывного (читай — движения) оно должно прийти извне... должно быть разыскиваемо вне многообразия в действующих и связывающих его силах*”[3].

Уж кто-кто, а Риман о свойствах пространства знал все.

Надо верить Риману. Риман знает, что говорит.

Если бы мы могли проникнуть в “объективный мир, недоступный нашему сознанию, и подержать его в руках, как мы держим пленку во время монтажа, мы удостоверились бы, что мир устроен по принципу кинопленки: он состоит из дискретных статичных порций (квантов?), и не обнаружили бы в нем никакого движения.

Хоть шаром покати — нету движения.

Где-то там, на пределе сознательного и объективного, в практике кино происходит подмена способа постижения объекта на сам объект.

Движение становится объектом, содержанием и единственно мыслимой формой (action, action & action) вместо предназначенной ему свыше роли — универсального способа выразительности.

6. **осколок двенадцатый:** СПЕШИТЕ ВИДЕТЬ: ПОЛНАЯ ИЛЛЮЗИЯ ДВИЖЕНИЯ

Кино своею целью имеет создание образа времени, следовательно движения в пространствах. Или словами балаганных зазывал: «Спешите видеть! Полная “иллюзия движения!”»

Обещание заманчивое и, главное,— без обмана.

Нынче говорят скучно: “*запечатленное время*”, повторяя Великого Мага Времени Андрея Арсениевича Тарковского.

Мне как-то чертовски повезло, человек 50 советских кинематографистов оказались изолированными от мира почти на месяц в зимнем (в итальянском понимании зимнем) Сорренто по поводу кинофестиваля советского кино в честь пятидесятилетия образования СССР.

В пустых кинозалах курорта крутились наши фильмы.

Ни один итальянский кинематографист не пожелал с нами встретиться, кроме случайно проезжавшего мимо (на свой остров) Альберто Сорди.

Все совковые мастера одичали за первые три дня безделья, беспрерывно бродили кругами одними и теми же маршрутами по крошечному городку, рассматривая свои цветные портреты, выставленные в парикмахерских, в витринах с хрусталем и фарфором, в магазинах бижутерии и местных забегаловках.

Смоктуновский тайно гордился, что его портрет выставили в витрине с умопомрачительными лифчиками и соблазнительными кружевными женскими трусиками.

Портрет Баниониса украшала причудливая рама из сплетения невероятных колбас в мясной лавке. Донатас всегда усаживался напротив в крошечном кафе и пил пиво вприглядку.

Остальные пили кислое дешевое итальянское вино на последние жалкие гроши, выданные нам как суточные нашим рабовладельцем Госкино.

Мы с Тарковским жили в захудалой гостинице (по итальянским меркам захудалой) для кинематографистов второго сорта и ходили в гости к Бондарчуку, который жил в отеле "люкс" с бесплатным баром. Его портрет висел в этом роскошном баре на самом видном месте. Сергей Федорович научил нас, как вместо оплаты наличными вписывать в счета за выпивку номер его люкса, указывая пальцем на его величавый седовласый портрет, и мы с Андреем приобщились к жизни богов. Андрей всегда заказывал "Джин Фис", я — "Кампари". Иногда мы приводили с собой вконец изголодавшихся зверски трезвых Васю Шукшина или Женю Григорьева, поражая их своими миллионерскими замаш-

ками. Мы не открывали им секрет Бондарчука. Они с отвращением, но с благодарностью к нам, пили на шару итальянскую водку, которую за водку нельзя признать даже с похмелья.

Вот тогда-то, в тот зимний месяц в Сорренто, мы с Тарковским от полного безделья стали говорить о кино.

Теория запечатленного времени в вымершем городке, в пустых залах которого бесконечно прокручивались наши фильмы, особенно впечатляла, особенно после пятого «Кампари».

Кстати, свой портрет я обнаружил в последний день на самой окраине городка в скромной, строгой витрине гробовщика. Комиссар полиции сказал мне, что это самое почетное место во всем городе, что туда просто так не попасть. Мне оказана была особая честь властями города, после предварительного просмотра наших фильмов.

"Белая птица с черной отметиной" обеспечила мне витрину гробовщика.

После этого я полностью разделил теорию Андрея о запечатленном времени, но больше не пью «Кампари» и вообще водку.

Однако оставим в покое пространство, вернемся к движению.

7. **осколок первый:**
БОЛИТ ЛИ ГОЛОВА У КАНТА?

Вообще-то, ну, какая нам, пользователям движения, разница: движение — это свойство реального пространства или только чувственный способ восприятия этого пространства.

Пусть об этом болит голова у Канта.

Взял билет и лети себе в любую сторону твоей души, двигайся, пожирай пространство движением, познавай и любуйся его красотами, благодаря движению — и никаких проблем.

Проблемы с движением могут возникнуть только у кинорежиссера. Чисто профессиональные: как и из чего оно делается, это движение в кино. Чтоб управлять движением, надо, конечно, знать о нем немного больше, чем постовой инспектор ГАИ. Да и то, впрочем, из всех мыслимых видов движения, кинорежиссера должно интересовать экранное движение.

Если в кадре, снятом широкоугольным объективом, по переднему плану катится кегельный шар, запущенный изо всей силы двухметровым амбалом, а в глубине этого же кадра, параллельно, с такой же силою запущен такой же шар братом-близнецом двухметрового атлета, то эти два синхронных движения (по передней кромке кадра и в глубине кадра) будут восприниматься совершенно различно.

Летящий прямо в объектив шар, снятый длиннофокусным объективом издали, практически остановит движение; этот же шар, одновременно снятый широкоугольником, заставит вас откинуться в сторону в кресле просмотрового зала, чтобы вам, не ровен час, не размозжило голову, — такая сумасшедшая скорость будет у того же самого шара.

Если поставить камеру на тележку и катиться параллельно летящему шару по соседней кегельбановой дорожке, шар будет обездвижен (неподвижен) по отношению к рамке кадра, но все пространство вокруг сольется в смазанную полосу, летящую навстречу шару с сумасшедшей скоростью.

“Смазка” и будет воплощенным движением.

Всем известен смертоносный покой летящей стрелы по отношению к самой себе (см. фильм «Робин Гуд» с Кевином Костнером).

Если вмонтировать небольшую камеру внутрь кегельного шара и запустить шар по дорожке в цель, камеру можно разбить, но ожидаемого головокружительного эффекта движения получить не удастся.

В кадре не окажется неподвижной константы, относительно которой можно было бы воссоздать движение из “смазок”.

Для иллюзии движения обязательно корреспондировать его с фиксированными пространственными реалиями.

Нужна неподвижная константа!

“О движении можно говорить только в соотнесении с какой-либо точкой, которая мыслится находящейся в пространстве в состоянии покоя”[4].

Если мы снимем крупный кадр игрока в кегельбане, который берет из рук девушки стакан с соком, а затем пожирает ее взглядом, когда она выходит из кадра, то только поворотом его заинтересованного взгляда мы создадим воображаемое движение уже за пределами кадра.

То есть в киноязыке есть возможность воплотить движение даже за пределами кадра. Режиссер может освоить движением и закадровое пространство. И не только закадровое пространство, но и нечто запредельное сознанию.

Все говорит о том, что экранное движение требует неких констант, при помощи которых оно выявляется.

В жизни мы даже с закрытыми глазами можем определить скорость и направление движения, потому что константой для выявления движения в жизни служит сила земного притяжения, а приборы, фиксирующие изменения этой силы, — глаз и вестибулярный аппарат.

Внутри кадра иные силовые поля и, значит, иные константы. Вестибулярный аппарат там, внутри кадра, недействителен.

Роль констант исполняют рамка кадра и оптическая ось объектива.

Экранное движение имеет, пожалуй, еще одно измерение, которое не востребовано в реальной жизни,— драматическое.

Движение в киноязыке — это его строевой элемент, и в этом качестве движение создает, должно и может выразить больше, чем простое перемещение предметов или перемену пространств.

Движение создает настроение, рождает смыслы, обнаруживает мотивации поступков.

Движение в кино — это идеологема с мощным зарядом.

И все равно, что бы о нем не говорилось, движения в вещественной наявности нет.

Во всяком случае в кино, здесь я могу поручиться.

Движение — иллюзия перемены пространств.

Качественно изготовляя последовательность пространств в мизансценировании, режиссер может создать любой вид движения и овладеть им в целях направленного управления знаковым материалом.

Осмысленность движения, движение драмы достигается не только столкновением тем или иным образом выстроенного кадра с кадром, выстроенным по другому алгоритму, или драматургически конфликтных сцен между собою, но и столкновением самих движений в параллельном или пересекающемся монтаже.

Монтаж или организация движения, как одной из структур киноязыка, способны создать эмоциональное и интеллектуальное наложение (juxtaposition) пространств, то есть решить почти невозможное в реальной жизни— одновременное существование объекта в нескольких измерениях нескольких пространств.

Большой мастер по этой части был Тарковский, но, пожалуй, Гринуэй будет покруче.

При всем при том, придется признать, что движение не что иное, как онтологическая фикция.

Колода все же крапленая.

8. осколок четвертый: ОБЪЕКТИВНЫЙ «РЫБИЙ ГЛАЗ»

Вторая священная корова кино — это *объективность* фотографии.

Фотография, с молчаливого согласия тех, кто знает, что это не так, считается аутентичным, документальным изображением действительности.

Ее объективным изображением.

Целая кинематография называет себя документальной.

Злая шутка лингвистики.

Назвав стеклянную массу очень хитрой конфигурации объективом, мир допустил роковую ошибку, тем самым распространив миф о якобы объективном характере этой

штуковины и, как следствие, объективности изображений, получаемых при помощи этого устройства.

Начнем с того, что объективным в философии полагается то, что существует за пределами нашего сознания и независимо от него.

Слишком уж простой способ добывать объективные свидетельства о мире, посмотрев на него сквозь искажающее этот мир стеклышко, искажающее по перспективе, дифракции, диффузии, по контрасту и по глубине резко изображаемого пространства.

Это я для начала перечислил некоторые врожденные недостатки объектива, искажающие объект.

И это далеко еще не все искажения, присущие так называемому “*объективу*”.

В мире нет хотя бы двух одинаковых объективов. Они все различны — по качеству стекол и зеркал, из которых они изготовлены, следовательно, даже самый наилучший объектив — это прежде всего спектральный фильтр: по светосиле, то есть по способности пропускать без потерь световые потоки (чем не цензура); по фокусному расстоянию, то есть по способности вносить самые роковые изменения в изображаемый мир с точки зрения перспективы и, конечно, по углу охвата.

Представьте себе, как гротескно и непохоже друг на друга будут выглядеть две фотографии, два изображения одного и того же объекта, скажем, моста через реку, снятого объективом “рыбий глаз” (F-9mm.) и длиннофокусным объективом (F-300mm.) с одной и той же точки съемки — с поверхности воды прямо под мостом. О какой объективности изображения может идти речь? На первой фотографии мост будет выгнут круто вздыбленной дугой, наподобие радуги, от берега до берега, с опорами, раскоряченными резко сходящейся перспективой; на втором — изображение будет ограничено небольшим участком пролета со сплюснутыми в параллельный брусок линиями перил и настила.

В мире нет более агрессивно субъективного создания, чем объектив.

Именно объектив дает фотографу неисчерпаемую палитру трактовок реального мира, вплоть до абсолютной неузнаваемости.

Я уж не говорю о том, что даже в сравнении с человеческим глазом, по части объективности, объектив проигрывает, предполагает альтернативность видения, то есть хотя бы скудную, но направленную в сторону объективизации визуальную информацию о мире.

Представим себе, какое представление о жизни на земле сложится у инопланетян, если мы при встрече с ними вручим им пакет рекламных фотографий различных бюро путешествий, моды, парфюмерии, кино, оружия и пр. Страшно подумать, чем это кончится. Они все захотят жить на Земле.

А нас просто вышвырнут отсюда, и виной тому будет *объектив*.

Под именем "Объектив" скрывается филистер, а может, даже злоумышленник, повинный в даче ложных показаний о реальной действительности.

9. **осколок двадцать пятый:** СТИХИ О СТАЛИНЕ

«Мы так Вам верили,
родной товарищ Сталин,
Как, может быть,
не верили себе»[5] —

вот такие стихи когда-то я с восторгом заучивал напамять в московской 461-й школе вскоре после второй мировой войны, которая для нас называлась отечественной.

Это о Сталине, конечно, но вполне возможно эти пылкие заверения адресовать и другому диктатору — Объективу.

Верили мы в объектив настолько, что выстроили целые теории о природе кино, исходя из неподкупности, непорочности и беспристрастности, то есть объективности фотографии по отношению к нам и нашему миру.

И продолжаем верить истово, настолько, что в паспорта вклеиваем изображения, которые, в лучшем случае, можно трактовать как насмешку над нами.

Доверие к объективу так непоколебимо укоренилось в нашем сознании, что мне сходит с рук и то, что в моем паспорте изображен совсем иной, молодой, самодовольный, обильно волосатый брюнет с беспечной ухмылкой, а я, если взглянуть на меня объективно, не через объектив, а так, напрямую, то я седой, редковолосый, невозмутимо мудрый и красиво помятый.

Но все равно, таможенник доверяет фотографии, а меня, *реального*, просто не принимает в расчет, игнорируя, поскольку я слишком очевидно противоречу фотографии в паспорте.

Я, реальный, для него не более, чем досадное, подпорченное временем, низкокачественное и недостоверное подтверждение фотографии в моем паспорте.

Объектив заполнил, упаковал мир новой виртуальной реальностью, для которой мы, с нашим слабым чувственным реальным миром, лишь бледный дубликат, пока еще имеющий, к досаде объектива, такую же юридическую силу, как и виртуальный оригинал.

Смиряюсь и иду на киностудию, вернее меня пропускают на съемку лишь потому, что я удостоверен и легализован фотографией в моем пропуске.

Моей фотографии даны права вождения моего автомобиля. (К сожалению, штрафы за нарушения правил вождения автомобиля берут с меня лично.)

Хочешь случайности — купи фотоаппарат, хочешь истины — рисуй. Но, обязательно, “сотри случайные черты”, как говорил А.Блок, то есть убей (разбей) в себе объектив.

Неужто нет ничего положительного в этом монстре?

Не может быть, чтобы создание с таким немигающе ВОПРОШАЮЩИМ ВЗГЛЯДОМ было столь безнравственно.

Нет, конечно, есть и хорошие качества у него. Безусловно, он честен. Глуп, но честен. Он постоянен, если не считать

трансфокатора. В семье не без урода, как говорится. Он неподкупен — то, что видит, то и показывает, и только так, как видит... абсолютно лишен воображения, что следует считать большим достоинством.

Объектив — это великолепный инструмент отстранения мира в руках творца, в руках художника. И не более.

Стоя перед картиной Клода Монэ “Пруд с водяными лилиями” (1899), суровый Сезан мрачно изрек: “ *Монэ — это только глаз.*” Через три часа, все еще продолжая стоять перед полотном, прошептал пересохшими губами: “*Но, Боже мой, какой глаз!*”

Объектив — это всевидящее око одноглазого киномонстра. Мало того, что киномонстр родился немым, к тому же он родился еще и одноглазым.

Но, Боже мой, зато с каким глазом!

Объектив услужливо предоставит вам любые свидетельства о мире, но только те, которые вы от него пожелаете получить.

Этим он похож на слова, от которых требуют и получают все, что пожелают.

Слова, которые пошли по рукам.

Слова, которые пристают к прохожим на панели, предлагая свои услуги любого толка.

В словаре каждого языка есть свой Пляс Пигаль, свой Рипербан. Кино, театр, живопись, все искусствоведение, со всей своей терминологией занимают лучшие углы на Пляс Пигаль.

Не будем осуждать слова и объектив. Все мы не без греха, потому что пользуемся их услугами постоянно. Именно мы своими извращенными запросами создали рынок их услуг. Не будем требовать от них верности до гроба, просто договоримся, что от ЭТОГО слова мы хотим только ЭТУ услугу, а от другого не желаем получать ничего, кроме такой работы.

9 0219188

Регулярно. Качественно. Без измен.Ну, и, естественно, не на всю оставшуюся жизнь, а в пределах и, хотя бы, до конца этой работы.

10. осколок четырнадцатый: КЛЕЙМЛЕНИЕ СВЯЩЕННЫХ КОРОВ

Попробуем дать корректное описание (если не дефиницию), ну, а если попросту, то договориться между собой о значение еще нескольких самых расхожих терминов кино.

Взглянем им в лицо, вспомним, что они когда-то обозначали, откуда взялись, на какое имя отзывались и какие значения теперь предлагают на продажу как услугу.

Видит Бог, не от гордыни это и не с целью ревизии понятийного аппарата кинематографа, а с надеждой быть понятым в пределах этого текста.

К счастью, таких беспутных слов, которые следует взять на поруки, в кино не так уж и много, и вообще кино не богато на слова, все-таки бывший Великий Немой заговорил недавно.

Не берусь припомнить даже дюжины: КАДР, КОМПОЗИЦИЯ, МИЗАНСЦЕНА, МОНТАЖ, КИНОРЕЖИССУРА, АКТЕР, ВРЕМЯ, ПРОСТРАНСТВО, ДЕЙСТВИЕ, ЖАНР, АВТОР... пожалуй, для начала... достаточно... ну, разве что еще... КОНТРАПУНКТ... и для ровного счета... СТРУКТУРА.

Как раз— чертова дюжина.

Да, забыл, еще, конечно,— ЦЕЛЬНОСТЬ... без этого словечка в кино никак не обойтись.

Цельность фильма, цельность композиции, цельность замысла, цельность исполнения — это, пожалуй, высшая и универсальная похвала.

Попутное наблюдение: теперь я уподобляюсь искусствоведу, а они, искусствоведы, как известно, монофаги,

питаются исключительно трупами только определенных животных; киноведы — трупами кино, музыковеды — пожиратели партитур, ну, и так далее. Вгрыземся же и мы в прекрасные окаменелости кинослов. Оценить на вкус слова, которые употребимы в какой-либо деятельности, значит, почти наверняка, разобраться и в самой этой деятельности, постичь ее устройство, во всяком случае, так говорят монофаги. Опытный монофаг по крошечной порции слова, как опытный палеонтолог по крошечной косточке ископаемого животного может полностью восстановить облик этого животного. Это умение основывается на том, что в любой малой части целого упакована информация обо всем этом целом. Из клетки ели можно вырастить громадную елку, но никак не дуб. Мне, например, не составляет труда по нескольким кадрам фильма, увиденным наугад, назвать автора, в общих чертах обрисовать конструкцию, безошибочно определить жанр, отнести этот фильм к какой-либо школе, течению, модели. Подобным образом я играю со своими детьми, когда неожиданно вхожу в комнату, где они смотрят видик. Они считают меня волшебником, а я просто монофаг, обученный по любому осколку киноуниверсума опознавать целостность лишь потому, что целостность фильма парадигматически упакована в каждой его запечатленной мизансцене.

Это следовало бы тоже включить в определение режиссуры как деятельности — создание такой целостности, в которой части равны целому.

Чем глубже мы будем стараться проникнуть в определения основных понятий кино, тем жестче будет сопротивление слов. Слова как бы чувствуют, что мы вторгаемся в пограничную зону иного языка — языка кино, и что они, слова-аборигены, там, за границей вербальности, уже не действительны и не конвертируемы.

Испокон веку слова служили для сокрытия истинного значения в пределах данного языка, для увода в сторону праздного любопытства, для подмены смыслов разного рода провокаторами.

Потому никто не может быть уверенным, что именно скрывается за тем или иным словом, если только он не принадлежит к тому избранному обществу, к той замкнутой группе, научной элите, банде или цеху, которые это слово ввели в обиход для охраны своей информации.

Слово, как известно, за семью печатями.

“По фене ботать” значит не только и не столько овладеть воровским лексиконом, сколько овладеть воровской мудростью, сколько получить власть над миром криминальным способом.

Когда я встречаю слово “контрапункт” в статье Шостаковича, то я, с известным колебанием, но все же могу предположить, что имел ввиду великий маэстро; когда это же слово я вижу на обложке книги С.Юткевича “Контрапункт режиссера”, то теряюсь в догадках, мне невдомек, что бы это значило, пока я не осилю эту книгу, а осилив, окончательно ничего не понимаю; и уж вовсе откровением стало для меня то, что студенты кинофакультета термином “контрапункт” называют состояние похмелья, а “контрапунктом режиссера” особо жестокое похмелье.

Когда Алиса спрашивает: “Вопрос в том, как ты можешь делать слова, означающие так много различных вещей”, ответ Хампи Дампи звучит так: “Вопрос в другом, кто может быть тем мастером слов”. Я знаю ответ совершенно случайно. Подслушал. Мастера слов — монофаги, и в кино тоже.

11. **осколок седьмой:** ТЕХНОЛОГИЯ ВООБРАЖЕНИЯ

Камера столь привычный атрибут киносъемки, что вряд ли стоит о нем говорить специально. Камера это не загадочный “контрапункт”, это просто кусок железа, напичканный шестеренками, грейферами, обтюраторами и

загадочными штуковинами хитроумной конфигурации и только.

На нее не надо молиться, ее надо время от времени смазывать и заряжать пленкой.

Тейлер в книге "Тень аэроплана скользит по небоскребу Эмпайр Стейт Билдинг" рассуждает о технике и технологиях в нашей жизни: "*Не следует думать о своде правил или о репертуаре манипуляций кинокамеры, она всего лишь нечто вроде скорлупы, но скорлупы без предопределенной формы и протяженности*"... "*эта техника достаточно мотивирована, но техника никогда не заменит мотивацию*"[6].

Марсель Мерль-Понти в книге "Кино и новая психология" назвал взгляд кинокамеры "технологией воображения".

Этот мистический антропоморфизм или, как его называл Хайдеггер, "инструментальное и антропологическое определение технологии", предполагает следующее: если метод воображаемого сознания коррелируется и корреспондируется с техническими способами, тогда кино есть синематической технологией, имитирующей человеческое восприятие и его выражение по образу и подобию человеческой физиологии.

Такое понимание технологии не сводимо лишь к неким механизмам или отдельным аппаратам, отображающим полностью различные физиологические функции "живого тела", но вслед за "живым телом", которое есть не только *объективным инструментом* воображающего сознания, но так же и *инструментальным субъектом* этого самого воображающего сознания, и может быть вслед за "живым телом" названо "кинотелом".

И это похоже на правду, потому что *камера* — только малая часть технологического тела кино.

Камера, как верхушка айсберга (пользуясь североатлантическим афоризмом Хемингуэя), возвышается на съемочной площадке, в то время как изумительно сложные технологические цепи навсегда спрятаны от глаз и публики, и режиссера: в кромешной тьме лабораторий варится, как колдовское приворот-зелье, эмульсия для пленки, тончай-

шими, микронными слоями покрывается световоспринимающим варевом прозрачная основа, которая сама по себе есть чудо химических технологий; в иных, блещущих чистотой цехах собираются чипы в узоры иероглифических заклинаний на платах цифровых звукозаписывающих систем; заливается в алхимические тигли расплавленное стекло для оптических систем с рецептурной чистотой, не доступной воображению; бетонируются фундаменты для мощных световых орудий — проекторов, которые со скоростью света будут расстреливать из бойниц постоянно ускользающие мишени-экраны, умеющие отражать каждый залп света, попавший в них, до последнего кванта.

Только описание всей технологической цепи, вернее — империи, заняло бы целую книгу: камеры, монтажные комплексы, звукозапись, электростанции, блоки питания, машины спецэффектов, гримерные, лаборатории, калиматоры, телескопические краны, стедикамы, фильтры, хлопушки, негативы, позитивы, интермидиейты, парики, муляжи, макеты, тележки и рельсы, проекторы и мувиолы, цветомеры, экспонометры и характеристические кривые, денситометры и ДИГи, оптические оси и перемодуляции, арказоли и трансфокаторы, латеры, лазеры и радиомикрофоны, накладные ресницы и банковские счета, кровь клюквенная и натуральная кровь, мозги финансовых гениев и компьютерная графика.... и все это приведено в единую целостную живую систему, которую репрезентует пара в связке: камера-кинопроектор.

Но главное в этом невообразимом столпотворении устройств и технологий все же не их изобилие, а удивительная гармония взаимоотношений.

Все это приведено в состояние взаимного резонанса.

“По мере того, как развивается техническое оснащение кино, все книги по ремеслу кинодела заполняются сведени-

ями о том, как это устроено или как сделать это, и что при этом кажется важным: то, что все основные направления мышления концентрируются на посмертном материале — таким образом составляются отчеты об анатомическом вскрытии обыкновенного фильма, или общие сведения, известные как киноделание... Такие книги подобны анатомическим лекциям над человеческими трупами, которые объясняют, как живой человек в основном "работает", как тот или иной орган функционируют, как образуются плеяды телесных жизненных энергий — кровообращения, мускульной и нервной систем, как собственно мозг оперирует в этом концерте, создавая возможности физическим и ментальным движениям, на которые только способен живой человек. Увы, без пульсирующего сердца и абсолютно без следов сознания — перед нами всего лишь чертеж человека"[7].

Я отчаянно пытаюсь описать себя-киношника живьем, как действующую киносистему, влезть в собственную шкуру, но думаю, что и в моем автореферате последнее слово все же останется за анатомическим столом.

В этой безнадежной авантюре мне придает силы то, что в кино мне довелось побывать почти во всех шкурах — я был режиссером (12 фильмов) и оператором (7 фильмов), актером (2 главные роли) и ассистентом оператора, администратором, академиком и осветителем, президентом кинофирмы и художественным руководителем студий, кинодраматургом (22 сценария), водителем, чернорабочим и "министром" (от слова *мини*) кино, профессором кафедры кинорежиссуры и фотографом...

И умудрился при этом 17 лет в сумме за всю свою киножизнь быть безработным. Это создало отличную возможность поразмышлять о кино.

Собственно, и эта книга написана в период последней семилетней безработицы в качестве режиссера.

Итак, уложим на анатомический стол следующее по порядку, но отнюдь не по значению, кинословечко: кинорежиссер.

12. осколок двадцать третий: ВСКРЫТИЕ ПОКАЗАЛО: КИНОРЕЖИССЕР

Скажем, как говорит кинорежиссер Леонид Осыка перед каждым просмотром отснятого материала: “Вскрытие покажет”.

Внешний вид: беглый осмотр дает основание для следующих выводов: слово, безусловно, красивое, звучное, хотя при попытке в нем разобраться, предельно непонятное, а может намеренно непонятное, дабы внушить почтение к тому странному делу, которым оно занимается.

Слегка окутано сединой и тайной. Стойкий запах трубочного табака и водки.

Особые приметы: холеная борода, на мягком месте многочисленные следы порки; на высоком челе интеллектуала — клеймо, характерное для раба; едва различимые стигматы, аналогичные ранам Христа; наколка напротив сердца, которую пытались вытравить кислотой: “*искусство в массы, деньги в кассу*”; на руках мозоли, характерные для представителей тяжелого физического труда; на спине бледно-синий штамп: «ГЕНИЙ», но подпись неразборчива; по всему телу сочные следы поцелуев и страстных укусов, испачканные разнообразных оттенков несмываемой губной помады, от нежно-розовой до аспидно-черной; на ноге бирка: “лауреат.... премии” с незаполненной графой, какой именно премии.

Социальное происхождение: происходит, как и все непонятные слова, из латыни: “rego”, что значит — руковожу. Вот оно что, режиссер всего-навсего разновидность тирана, обыкновенный мелкий хозяйственник, который за руку водит своих подчиненных, расставляет их по местам и велит им делать то и это, а в основном запрещает делать все то, что подчиненным самим делать хочется.

Возраст: около ста. Однако в половом отношении вполне дееспособно.

Родословная: термин этот пришел из театра, там возник и сформировался. В кино пробрался уже увенчанный чужою славою и оттого — надменным. Возникли и термин и профес-

сия, которая искала себя в этом термине, на заре прошлого столетия. Именно тогда на театре появился деятель, который стал эстетически обустраивать спектакль, членить на смысловые куски и интерпретировать в зеркале сцены текст, подбирать исполнителей, изобретать и использовать сценические средства. Деятель этот не выскочил из ниоткуда, как черт из коробочки, у него была бесконечная череда предшественников.

Еще в древнегреческом театре в роли “дидаскала”, или наставника, выступал сам автор текста. Он же заботился и об организации самого спектакля.

В средние века ответственность (вплоть до сжигания на костре) за воплощение мистерий единолично нес хозяин театральной труппы: тиран, владелец повозки, кулис, лошадей, актрис и исполнитель большинства ролей. С тех времен изменились лишь незначительные детали — сжигание на костре передано из рук инквизиции в руки мас-медиа или (надеюсь, в прошлом) в руки ЦК КПСС.

Вонь дымящейся плоти стала забываться во времена Возрождения, и вновь нашлись охотники прибрать к рукам сцену. Сперва, как и пристало Возрождению, за дело взялись архитекторы перестройки, то есть возрождения, организовывая сценическое действо по законам новомодных открытий перспективы, затем взбунтовавшиеся актеры, сломав холодный рационализм эстетики чертежей вселенной, поставили во главу угла себя, актера, то есть *человека во страстях*.

Именно из актерствующего организатора спектакля и вылупился полновластный нынешний режиссер, работающий не вслепую, не методом тыка, а до зубов вооруженный теориями, построенными на обугленных и на обглоданных последователями костях предшественников. Идеальный тип такого деятеля воплощен на театре Константином Станиславским, а в кино — Сергеем Эйзенштейном. Именно в них явился миру режиссер создатель, Демиург. Именно они навели мост в бесконечности пространства к своему ПраОбразу — Господу Богу, обустраивающему мистерию жизни.

И потому, приехав на съемки фильма и поселяясь в гостиницу, на анкетный вопрос о профессии каждый режиссер может смело, не моргнув глазом, вписать в соответствующую графу : профессия — Демиург, Творец.

Пятая графа обыкновенно запрашивает о национальности.

(Из беседы студентов моей режиссерской мастерской Жоры Фомина и Игоря Козыря перед просмотром курсовых работ:

Ж.Ф. Водка должна быть русской, виски — шотландским, коньяк — французским... А кино — еврейским... Тогда они хороши...

И.К. Жора, ты жертва штампов... Ты просто никогда не пил самогона с моей родины из Гуляйполя и еще не видел моей курсовой.

Игорь Козырь — из запорожских люмпенов, уверяет, что он казацкого происхождения, Жора — элитных русско-еврейских кровей.)

13. **осколок двадцать седьмой:** ДАЖЕ ЕЖУ ПОНЯТНОЕ ПРАВИЛО

Что же, собственно, *творит* кинорежиссер, какого рода *произведение* является плодом его деятельности?

Ежу ясно, как вот уже сто лет утверждает общепринятое мнение, что продуктом его, *кинорежиссера, творческого труда*, является *фильм.*

Ежу ясно, а мне нет.

Не будем рассматривать все исключения из правил, возьмем само правило и постараемся разобраться.

Совершенно очевидно, что добрая половина, а то и большая часть творческого труда при создании фильма ложится на плечи того, кто сочиняет сценарий, то есть сценариста.

В это время кинорежиссером еще и не пахнет. В процедуре создания киносценария кинорежиссер не задействован.

Это правило.

Исключения в современном кино составляют 99,9%. Поголовно все режиссеры пишут сценарии сами или в соавторстве. Итальянский сценарист Тонино Гуэрро с кем только не стоит в титрах фильмов: с Федерико Феллини, Антониони, Тарковским, Дино Ризи и еще сотней других режиссеров.

Поставим вопрос иначе: возможно ли создание сценария без творческого участия кинорежиссера?

Ответ однозначный — возможно.

Следовательно, создание той промежуточной формы фильма, которая называется сценарий, не есть неотъемлемой частью творческого труда кинорежиссера.

Создание киносценария — это не кинорежиссура, это что-то иное.

Интересно получается: от большого юбилейного пирога, состряпанного по поводу столетия кино, добрая и лучшая половина должна по праву принадлежать сценаристу.

Ну, если и не в буквальном смысле, как отрезанный ломоть, то в виде муки, дрожжей, масла, яиц, начинки и цукатов для украшений.

Хотя и при дележе пирога тониногуэрры свой кусок не упустят. И это еще не все.

Большинство киностудий мира обходится без услуг кинорежиссера при монтаже фильма.

Еще один увесистый ломоть кинопирога исчезает в чужой утробе, отрезанный мощными резцами монтажера.

Кому, как не ему — резать, резать и резать.

Тут как тут раззевает рот и оператор. На чужой роток не накинешь платок. Хотя режиссер и пытается постоянно заткнуть ему пасть: мол, операторы, художники, звукорежиссеры, актеры и прочие исполнители есть только “длинная рука” кинорежиссера, его “говорящие инструменты”, усовершенствованные кисти, резцы, флейты и прочие “кинокамеры”. Так это или не так, не буду спорить (сейчас), все равно, хоть и по малому куску пирога, они себе все же оттяпают.

Продюсер, пусти его за стол, может вообще сожрать все, заявив, что и сам режиссер в его руках тоже не более как инструмент, исполняющий его, продюсерскую, волю.

В то, что я скажу, никто не поверит, однако без продюсера можно обойтись в процессе создания кинопроизведения.

Продюсерская деятельность не поглощает собою ни одного творческого акта создания фильма, она их организовывает.

Отторжение от режиссера монтажной функции — дело рук продюсера, который таким образом расширяет сферу своего влияния на кинопроцесс. (Разделяй и властвуй.)

Как это не покажется кощунственным в устах кинематографиста, но и без монтажера в кино обойтись вполне возможно. Режиссер способен создать такую мизансцену, которая не требует последующего монтажа. Монтаж может не выходить за пределы мизансцены.

Вспомним фильм А. Хичкока “Веревка”, в котором мизансцена равна кинофильму. Одна-единственная мизансцена на весь фильм. Монтаж как функция реализован в разработке и воплощении мизансцены. Первые фильмы братьев Люмьеров являли собой кинематографический эталон: мизансцена равна воплощенному фильму, не требующему монтажа.

Это не столь уж и редкий случай в кино, как может показаться. Был период в советском кинематографе, и не только в советском, когда фильм до съемок разрабатывался с такой подробностью, что в нем были определены заранее все внутрикадровые изменения и все будущие стыки между отдельными сценами, монтажными кусками. Фильмы, в буквальном смысле, прорисовывались до съемок покадрово. И снимались фильмы строго по этим рисованным раскадровкам, чертежам мизансцен и словесным (вербальным голограммам) описаниям всех движений камеры и перемен освещения.

Раскадровки к фильму Сергея Эйзенштейна “Иван Грозный” перенесли процедуру монтажа-сборки в процесс, протекающий задолго до съемок фильма.

Фильм режиссером Эйзенштейном был как бы смонтирован, еще не будучи снятым.

Такая предварительная детальная разработка всех мизансцен — внутрикадровый монтаж, еще до съемок и

монтажных соединений всех будущих кадров, еще в подготовительном периоде позволила Рене Клеру сказать (свою?) крылатую фразу: "Фильм готов, его осталось только снять".

Этот афоризм на практике оказался коварным, он как бы узаконил творческий процесс до момента съемки, а саму съемку и дальнейшее определил как чисто техническую процедуру. Неосторожно заявил метр, спутал карты, открыл ворота технологизму кинопроизводства, конвейерной системе кинобизнеса.

У меня есть подозрение, что эту фразу приписал режиссеру Р.Карне — критик-кинофоб.

После второй мировой войны студенты ВГИКа не имели возможности снимать фильмы на пленку, в те времена ее едва хватало для сталинской "кинохроники". Студенты, еще не успевшие поменять фронтовые гимнастерки на тыловые телогрейки, свои первые фильмы создавали на бумаге. Архив ВГИКа хранит удивительные бумажные киношедевры: покадрово прорисованные до мельчайших деталей, вплоть до звуковых дорожек, и виртуозно смонтированные карандашом *бумажные* фильмы.

Выходит, что неотъемлемой, специфически кинорежиссерской деятельностью остается только деятельность *мизансценирования*. Невероятно, но факт. Не надо огорчаться, этого не так уж и мало, если вспомнить, что человеческая жизнь — это всего лишь мизансцена между рождением и смертью.

Создание фильма, как деятельность, сводится только к трем неустранимым (и уже ни к чему не сводимым) процедурам:

воображаемое воплощение замысла (сценарий),

+

игровое воплощение сценария в трехмерном пространстве-времени (мизансцена) ***(...лишь взаиморасположение предметов... — Людвиг Витгенштайн)*****,**

+

запечатление мизансцены в двумерной плоскости кадра (фильм).

Три стадии становления кинопроизведения в трех различных пространствах:

воображаемом;

игровом реально-многомерном;

двумерном — запечатленным светом.

Что может быть основанием для такой трансакции свободного перемещения становящегося произведения через и между столь различными пространствами?

Людвиг Витгенштайн пишет в “Логико-философском трактате”:

“Очевидно, что и воображаемый мир, такой отличный от реального (настоящего), должен иметь с ним что-то общее: форму... Эта стойкая форма состоит из предметов... Субстанция мира может означать лишь форму, а не только материальные свойства... Ибо их создают только предложения, только взаимное расположение предметов...”[8]

И, наконец, как результирующий итог — возникновение образа в трансцендентном, образном пространстве.

Перевод материала произведения из одного пространства в иное и есть объединяющий момент трех основных функций (трех креативных профессий кино) сценариста, режиссера, оператора.

Вот *они*, эти **три поводыря**, неразлучные **три повивальные бабки** кинодитяти: СЦЕНАРИСТ, РЕЖИССЕР, ОПЕРАТОР.

Помочь дитяти появиться на свет, перейти из мира воображения в мир реальный, а из него в еще один — неведомый, запечатленный, двумерный, чтобы возникнуть в запредельном пространстве образа, — вот это и есть их извечная профессия и обязанность.

Три повивальные бабки, три поводыря по пространствам кинотворчества: **воображаемому, игровому, запечатленному,** которые ведут в неизмеримое, невысказуемое, чувственно не воспринимаемое трансцендентальное пространство образа.

Следует ли из этого, что у кино три автора?

Значит ли это, что режиссер не есть единоличный автор фильма?

Значит ли это, что кинорежиссер и автор вовсе не одно и то же?

Лев Толстой любил перед окончательной записью проверить свою прозу озвучиванием. Он проигрывал текст вслух.

Толстой вспоминает, что это было большим испытанием для домашних и прислуги. Но еще большим испытанием это было для самого Льва Николаевича. Он никак не мог решиться, как следует читать текст, то ли лично от себя, тульского барина Льва Николаевича Толстого, то ли от *автора*, то ли читать от лиц персонажей — по ролям.

Ничего путного не получалось. Родня и прислуга пугались и прятались по дальним закоулкам, а то и бежали из дому.

Писателю явно не хватало режиссера.

Это уже был театр.

Очевидно великий театр. Театр одного актера. И какого, надо полагать, великого актера.

Кончилось это тем, что Толстой написал пьесу "Живой труп", обливаясь слезами от того, что изобразил себя в несчастном Федоре Протасове и сам первый сыграл его.

Однако одно поразившее его обстоятельство Лев Николаевич извлек из опыта этого домашнего театра, неожиданно для самого себя и, как бы между прочим. Это то, что *он*, Лев Толстой, и *автор* — совершенно разные сущности.

Автор — это еще одна священная корова кино. Может, даже бык. К нему и вовсе подходить опасно. Повременю. Жить хочется. Об авторе будет в самом конце. Если доберемся до конца.

Снова о кинорежиссере. В практике кино правят не правила, а исключительно исключения из правил, при которых достижимо любое расширение конфигурации режиссерской деятельности, но уже не за счет специфически режиссерской функции, а захватом (ненасытное поглощение всего пирога одним деятелем) и присвоением себе разнообразных функций иных деятелей кинофильма.

Чаплин заполнил собою все мыслимое пространство кинотворчества. Это один из редких случаев совмещения, синхронизации двух разных понятий *творец* (творцы) и *автор*.

Кинематограф знает самые разнообразные конфигурации кинематографических функций в одном деятеле, но все эти конфигурации в наименовании поглощаются режиссерским именем. Самый распространенный вариант конфигурации — режиссер-сценарист, но при этом он никогда не репрезентуется как сценарист, а только как режиссер.

Более редкая конфигурация — сценарист, режиссер, оператор. Четыре фильма я снял таким образом: **“Лебединое озеро. Зона”, “ Соломенные колокола”, “Лесная песня. Мавка”, “Белая птица с черной отметиной”** (в двух из них у меня были соавторы по отдельным функциям: по сценарию и по операторской роботе).

На мой взгляд, это самая результативная конфигурация, но, увы, сложно постижимая, оттого что операторская работа требует высокой технологической квалификации, лежащей несколько в стороне от творчества.

Вариант: *режиссер-актер* — один из самых плодотворных и стабильных в кино. Сергей Бондарчук, может быть, самое яркое воплощение этого варианта по эту сторону Атлантики; по ту сторону в последнее время такая конфигурация стала появляться, как грибы после летнего дождя (Кевин Костнер — “Танец среди волков”, Мел Гибсон — “Храброе сердце” и т. д.).

63 000 000 зрителей только в первый год проката и только по Советскому Союзу — эта оглушительная цифра отметила редкостную конфигурацию: автор сценария — режиссер-исполнитель главной роли — Василий Макарович Шукшин в фильме **“Калина красная”.**

И почти всегда при нестандартных конфигурациях функцию монтажера режиссер присваивает себе, даже если формально, по титрам, она отдана другому. Шукшин не исключение.

Но Шукшин, при этом, исключение из общего правила.

Значит ли это, что кинорежиссура может быть определена как деятельность по интерпретации сценария, разыгрыванием его в реально текущем пространстве-времени в форме, предназначенной для запечатления на пленке в плоскости кадра?

Да. Очевидно, это так.

Именно так.

Что же осталось от такой роскошной профессии?

Рожки да ножки...

Теперь понятно ежу, но до обидного непонятно мне самому. Неужели это то самое всепоглощающее дело, которым я занимался всю жизнь? Не узнаю. И не могу смириться с таким грабежом.

Режиссура — это и не профессия вовсе, как утверждает Н.Михалков, а сама жизнь. Это он заявил в мастер-классе Берлинской киноакадемии. "Cinema is not a job for me. It is my life. You have to be prepared to make certain sacrifices. Cinema is a planet all off its own, with its own laws. You have to respect this hundred-year-old planet, treat it with attentiveness and look for the director's self, the specific physiognomy behind the film." Я привел оригинал, потому что боюсь быть неточным в переводе: *"Кино для меня — это не работа. Это моя жизнь. Вы должны быть готовы принести определенные жертвы. Кино — это совершенно особая планета, со своими собственными законами. Вы должны уважать эту столетнюю планету, внимательно заботиться о ней и отыскивать режиссерскую самость, специфическую физиономию, виднеющуюся за фильмом".*

Это иная точка зрения на профессию и иное определение ее. Это "эмоционально энергетический" туман для ежа-романтика[9]. Более красивый и потому примиряющий меня с этой деятельностью.

Если так, то тогда и я согласен быть кинорежиссером, чтобы вся жизнь — это и жертва, и специфическая физиономия, и Ника, и Оскар, и мастер-класс в Берлинской киноакадемии, и миллионы зрителей, а только убогим мизансценировщиком — никогда, ищите дураков в другом месте, на другой киностудии.

Дамиен Петтигрю (Д.П.) в последнем интервью спросил у Феллини: " *Федерико, мы можем поговорить о магии?*" Такой поворот темы возник в разгар разговора о режиссуре; подразумевалась, очевидно, магия режиссуры или режиссура как магия, а не магия как таковая.

Ответ Феллини (Ф.Ф.): "*Что можно сказать о магии? Я любопытен. Все интересует меня, и я верю во все это. Это кажется мне наиболее разумным, здравым путем разрешения спора об иррациональном. Иными словами, как я могу быть циничным, расчетливым, скептичным в том виде деятельности, в котором я весь без остатка? Я делаю жизнь в индустрии высокой степени риска, которая никогда не прекращает доказывать мне, что я сумасшедший! Я мечтаю, я воображаю нечто, и затем я выпускаю это из- под моей шляпы перед миллионами людей. Называйте это как хотите, но для меня это магия. Я спрашиваю себя, возможно ли это? Возможно ли, что я, по большей части игнорирующий политику, идеологию и другие протекционистские идеологии, взыскующий правду со всепоглощающей страстью — я постоянно остающийся юношески исполненным удивления и любопытства — как это возможно, что я могу себе позволить все время углубляться в вопрос, что вмещает в себя делание фильма? Я не говорю об эстетическом результате, скорее собственно о самой процедуре. Все это представляется мне свершающимся по ту сторону меня, и я говорю это искренне. Итак, как я могу не верить в магию?*"

В этом предсмертном интервью-допросе, при попытке охарактеризовать кинематограф Феллини, у интервьюера возникает слово "***метасинема***".

Очевидно, чтобы делать такого рода кинематограф, следует применять метод "метарежиссуры".

Ф.Ф.: *"Я с искренним благоговением преклоняюсь перед тем, что мои техники способны создать, используя подлинную природу фильма, феномен светописьма на фотографической пластине; при этом я хочу просто стоять рядом и наблюдать, как фильм, который я снимаю, становится карнавалом в зеркальной комнате смеха, в которую внезапно превращается студия. Конечно, это не ограничивается только моим стоянием рядом с камерой"*[10].

Поразительно скромные желания.

Станиславский хочет всего лишь умереть в актере.

Феллини — невинно постоять возле камеры, когда техники снимают его фильм.

Правда Феллини постоянно, чуть ли не через слово, предупреждает: *"Да. Это так, конечно, но все знают, что я большой лжец, если ваш вопрос слишком сложен, сверхинтеллектуален, косвенно загадочен, я могу в этих обстоятельствах предположить все во всем"*[11].

Станиславский жил давно, Феллини, правда, недавно, но мир так быстро меняется, все так быстро устаревает, что опасно пользоваться свидетельствами классиков, даже живых классиков, вроде Михалкова.

Открываю первую попавшуюся газету. В глаза бросается интервью нового идола российского кино Владимира Машкова, театрального режиссера и актера, кинозвезды 90-х, который говорит о себе просто: "талантлив, популярен, скромен". Вот как он определяет роль режиссера, имея в виду, естественно, себя: *"и для актеров — друг-товарищ-брат-диктатор-нянька"*.

Что-то все темнят, скрывают, все придумывают себе какие-то маски-алиби.

Ну, так кто же он такой на самом деле "друг-товарищ-брат-диктатор-нянька", скромно стоящий возле камеры с единственной надеждой тихо умереть в актере?

Чтобы понять загадку этого сфинкса 20 столетия, сидящего перед скромной пирамидкой штатива, следует побывать на киносъемке.

Киносъемка — это безусловно тот момент, который фокусирует всю кинематографическую деятельность в едином волевом акте. Все, что делается в кино, неизбежно предшествует киносъемке или "светописью на фотографической пластине" порождается.

И тот, кто контролирует этот момент и творчески руководит процедурой киносъемки, тот, безусловно, формирует как облик самого фильма, так и всю инфраструктуру кинотворчества.

Этот Сфинкс — Кинорежиссер.

В драме Эсхила "Сфинкс" Силен, стоя перед Сфинксом, задает ему загадку: "что держу я в кулаке за своею спиной, живое существо или мертвое?"

В руке у него живая птичка.

Сфинкс никогда не сможет правильно ответить на вопрос.

Силен выпустит живую птичку при ответе Сфинкса: "мертвое" или за спиною свернет ей шею при ответе — "живое".

Подобный вопрос задает режиссеру киносъемка, держа за спиною сценарий: "Живое или мертвое?"

Отгадать не дано.

Ошибиться нельзя.

Надо овладеть киносъемкой.

Контролируя киносъемку, кинорежиссер, с этой господствующей над всем пространством кино позиции любовно подчиняет себе всякое творчество в кино: и сценариста, и монтажера, и оператора, и актера.

Всех без исключения.

Это и есть **метарежиссура.**

Многие просили у Бога: дай мне точку опоры, и я переверну мир... Бог дал такую точку опоры режиссеру. Вот она, эта точка опоры в кино — киносъемка. Овладевай ею — и ты хозяин киномира. Захочешь — перевернешь все вверх тормашками. Пожелаешь — оставишь все как есть.

Создает и контролирует киносъемку кинорежиссер. Именно из этой позиции он, без сомнения, — главная фигура в кино.

И профессию режиссера следует определить так: создание кинопроизведения актом собственного творчества, в который входит, как его неотъемлемая процедура, организация творческих актов других участников кинопроцесса в качестве изобразительных и выразительных средств кинорежиссуры. В принципе, это следовало бы назвать **метарежиссурой** — вовлечение в свой творческий арсенал творческих продуктов и творческих процессов иных искусств в качестве материала построения собственного кинопроизведения.

Метарежиссура как корреляция творческих актов актера, оператора, художника, композитора, пиротехника и любых иных творческих деятелей в пространстве-времени кинопроизведения, которые вливаются в произведение как формообразующие структуры при мизансценировании.

14. **осколок пятнадцатый:**
КОМПОЗИЦИЯ — СМИРИТЕЛЬНАЯ РУБАХА ФОРМЫ

(От латинского — compositio, — складывание, составление)

С композицией более-менее ясно.

Из собственного жизненного опыта: композиция — это **смирительная рубашка формы.**

Две опасности угрожают миру — порядок и беспорядок. И неизвестно, что из них смертельно опасней.

Беспорядок в совершенном состоянии — это равенство, по словам автора этого парадокса, Поля Валери. Белый свет, белый звук — это равноправное смешение всех длин волн. *“Физики учат нас, что, ежели бы наш глаз мог вынести пребывание в раскаленной добела печи, он не увидел бы ничего. Нет в ней никаких световых различий, которые позволили бы отличить точки пространства. Эта огромная, окованная энергия ведет к невидимости, к неощутимому равенству. Но равенство подобного рода есть не что иное, как беспорядок, пребывающий в совершенном состоянии”*[12].

Опасность беспорядка смертельна.

Опасность порядка смертоносна.

Порядок — это сама смерть.

Черный свет, черный звук — это мрак, это отсутствие каких-либо нарушений в пропорции длин волн.

Это идеальный порядок.

Композиция — это иллюзорная деятельность по упорядочению беспорядка.

В терминологии, как и следовало ожидать, не только я, а сам черт ногу сломит.

Вот уж где можно безнаказанно сорить словами, не отвечая за последствия, так это в кино.

(Что я и делаю.)

В этом засорении пространства словами меня утешают только колдовские слова Ахматовой: "Когда б вы знали, из какого сора растут стихи, не ведая стыда..."

Надеюсь тайно, может, и под моим забором проклюнется сквозь сор и хлам росток желтоголового мутантика истины.

Когда кто-то в кино говорит "композиция", "пространство" или "время", то один Бог знает, что говорящий подразумевает под терминами "время", "композиция", "пространство".

Даже на явления очевидные, устоявшиеся и от постоянного употребления затертые до дыр, можно смотреть различно и различно трактовать их.

Далеко ходить не надо...

"Луна обыкновенно делается в Гамбурге; и прескверно делается... Делает ее хромой бочар, и видно, что дурак никакого понятия не имеет о луне. Он положил смоляной канат и часть деревянного масла..."[13] Так свидетельствует Николай Васильевич Гоголь устами Поприщина.

И это о луне, рассмотренной каждым жителем Земли до мельчайших деталей.

Что касается "пространства", то оно, "пространство", насколько мне известно, большею частью изготовляется в Гол-

ливуде на фабриках снов. Сказать “прескверно делается” было бы большим преувеличением. Хреново делается, из рук вон плохо делается. Делается из отходов времени, из обрезков и осколков времени, отбросов, утиля, окалины времени, из прокисших осадков невостребованного будущего времени, из помоев настоящего времени, из залежалого, просроченного, прогорклого прошедшего и из прочей неликвидной дряни вечности.

“И оттого по всей земле вонь страшная”. *(Н.В.Гоголь.)*

С “композицией” и того хуже... Патрис Пави[14], не имеющий себе равных по части терминологического тумана (Никите Михалкову рядом с ним просто делать нечего), по поводу композиции прямолинейно прост: “*Способ, с помощью которого упорядочивается ... произведение...*”

Скупо, но справедливо.

Похоже, что композиция — это смирительная рубашка **буйнопомешанной** формы.

К сожалению, не я автор этого афоризма, подозреваю, что он состоялся с подачи Зигфрида Кракауэра и Рудольфа Арнхейма.

15. **осколок пятнадцатый (дубль 2):** ВРЕМЯ, ЗАВЯЗАННОЕ МОРСКИМ УЗЛОМ

Суровый кудесник и нежный аскет графики, маг черного и белого, академик В.А.Фаворский утверждает, что “крайней формой композиционного решения будет станковая картина, в которой проблема конца покрывается проблемой центра, где мы время как бы завязываем узлом”[15].

Не знаю, верно ли насчет проблемы центра, но красиво: время затянутое узлом, завязанное в гордиев узел в плоскости картины.

А, заодно, и проблема термина завязана двойным морским узлом.

Теоретики, как заправские морские бродяги, вяжут проблемы узлами, шкотовыми и рифовыми, скользящими и

штыковыми, экзистенциальными и трансцендентными, постмодернистскими и аристотелевскими, андеграундными и бантиками, ведьмиными и висельными — вяжут намертво — только в руки попадись.

На развязывание тех узлов, похоже, не хватит всей оставшейся жизни.

Рубить же их с плеча, как Македонский, смысла нет — из кусков ничего путного не скроишь, очевидно, следует просто обозначить и принять такие толкования терминов, которые действительны только внутри этой конкретной работы, не претендуя на отмену или коррекцию уже существующих в практике значений блуждающей терминологии.

Просто следует договориться, скажем, что под термином “композиция” дефинируется понятие “приведение к цельности художественного образа”, а если постепенно разворачивать определение, то композицию надо определить так: пространственно-временные взаимодействия всех элементов структуры произведения, создающие образную целостность.

Отличительным признаком такой целостности будет то, что она всегда больше суммы значений всех слагаемых формообразующих элементов произведения. При этом существенно, что композиционные взаимоотношения, соответствия, взаимосвязи формообразующего материала носят коррелятивный характер, то есть никогда не исчерпываются причинно-следственными или функциональными связями. В таком композиционном единстве (не имеет значения, гармонии или дисгармонии) взаимоотношения частей между собою, части и целого, целого и любого из элементов структуры не могут быть видоизменены, нарушены, изъяты или дополнены без того, чтобы не видоизменились остальные слагаемые и, как обязательный результат, не образовалось бы иное, новое творение, удачное ли, бездарное, прекрасное или уродливое, в данном случае не имеет значения какое, важно, что иное.

В поисках возможного определения “композиции”, перечитывая Рудольфа Арнхейма[16], я натолкнулся в тексте на цитату из романа Г.Немерова, которая меня поразила.

Сознаюсь, я не читал романа Немерова и даже не знаю, о чем он. Но мне показалось, что писатель в этом фрагменте дал безукоризненную дефиницию “композиции”, хотя, без сомнения, описывал Немеров в своем романе вовсе не “композицию”, а камеру смертника, ожидающего казни:

“ *Куб, изолированный в пространстве и наполненный временем. Чистым временем, очищенным, дистиллированным, денатурированным временем. Без характерных признаков, даже без пыли*”.

Наглядно и грандиозно.

Абсолютно уравновешенная композиция.

Появление в этой композиции даже ничтожной пылинки, скажем, случайного разговора охранников за дверью о том, что перегорел предохранитель электрического стула, но что он все равно к моменту казни будет заменен, потому что уже вызван мастер и мастер уже приступил к ремонту электрического стула, вносит мощную тему отчаянной, недействительной надежды, способной перекроить все силовые линии композиции и явить новую цельность, новый образ — образ надежды, умирающей на электрическом стуле последней.

Композиция кино, или “кинокомпозиция”, равно вбирает в себя как проблематику темпоральных искусств, так и пространственных.

16. **осколок девятый:**
ЧервеЧревоУниверсум “Иванового детства”

Пространственные искусства — живопись, скульптура, архитектура — моновременны, в них композиция оперирует одним моновременем: воплощенным настоящим, одновременностью композиционных событий.

Всегда одно и то же. Всегда одновременное настоящее.

Чистый синхронный моновремизм. Моновремизм — это не сведение времени к какому-то одному из времен, это одновременность всех векторов времени в проекции на плоскость; то есть каждая точка плоскости чревата пучком временных векторов, и все они вместе взятые — одновременны и неразвернуты.

"Я просто думаю, что невозможно различить прошлое, настоящее и будущее, воображаемое прошлое из воспоминаний от того, что действительно произошло, так отчетливо, как мы предполагаем, что оно существует". *(Федерико Феллини)*

Моновремизм, одновременность, присущ кинокомпозиции, как пространственному творению.

Плоскость экрана моновременна.

Как известно, со своим уставом в чужой монастырь не суйся.

И в этом смысле кинокомпозиция подвержена уставу монастыря под названием плоскость.

Моновремизм плоскости — это не ущербность, это дар Божий для творца.

Преодоление моновремизма для создания образа цельного времени и есть смысл и цель творчества.

Образ времени — конечная цель кинопроизведения.

Но и другой монастырь навязывает свой устав кинокомпозиции.

Кинофильм — это композиция звукового и зримого пространств во временной протяженности.

Уставы композиции моновременных (пространственных) и поливременных (темпоральных) искусств синтезированы в законе кинокомпозиции.

Говорить о законе или даже уставе композиции было бы слишком ультимативно, скорее это правила или нормативные соглашения.

"Теория композиции возможна при условии, что принципы системы будут описательными, а не нормативными и в то же время достаточно общими и специфическими,

чтобы дать представление о всех мыслимых формах"[17] композиции.

Подозреваю, вслед за Феллини, что категории разделения времен (настоящее, прошедшее, будущее) принадлежат только воплощенному в сознании времени, только осознанному времени.

Время, не вошедшее в сознание, — моночасно, techвременно и даже не подозревает, что оно может быть структурализованным, направленным и измеряемым.

Время никогда не узнает, что ему на руки надеты наручники под названием часы.

Оно, скорее всего, и не подозревало до встречи с Адамом, что называется Временем.

Время, пока мы его не растлили (по феноменологии Гуссерля — конституировали) своими знаниями о нем, структурно однородно, абсолютно и цельно.

Сознание — прибор для структурализации (конституирования) времени, оно не воспринимает время, а активно его воссоздает в себе, из себя и для себя (так говорит Гуссерль).

Обустройство временных картезианских координат — дело прикладное, утилитарное, что-то вроде руководства для пользователя или боевого устава пехоты, ну, или, в худшем случае, подобие конституции для неизлечимо демократического государства, в которой поправок к статьям втрое больше, чем самих статей.

Наше сознание мыслит о времени примерно так же, как червячок мыслит о яблоке.

Червячок уверен, что яблоко — это кривой кисло-сладкий тоннель в пространстве длинною в его червячную жизнь, который образуется исключительно благодаря его феноменальной червячной способности прогрызать и переваривать твердь универсума. Червячок, съеденный вместе с яблоком лошадью в фильме Тарковского "Иваново детство", успевает открыть для себя иные тоннели червечревоуниверсума и, выпадая, уже за кадром, на землю

в упаковке горячего конского яблока, неизбежно создает теорию конско-яблочной относительности.

Продолжим вгрызаться в яблоко.

Есть все основания подозревать, что слово *композиция* когда-то было глаголом, а может, и сейчас это глагол, который, скрываясь от домоганий докучливых творцов, проделал над собою операцию превращения в существительное. Это оборотень, трансверт. Но черты глагола, делания, ветреная изменчивость, операционность в нем преобладают. Так и прут из него наружу. Этот трансферт на вопрос:“Кто ты?” отвечает: “Делай так!”

Композиция как процедура, присущая всем без исключения искусствам, очевидно, и есть неотемлемым признаком творения.

По этому признаку получила свое наименование одна из творческих профессий — профессия делателя музыки.

Композитор — тот, кто делает композицию, творец, компонующий звуковые ряды.

Все без исключения творческие креативные профессии могут с полным правом именоваться композиторами.

Композитор виртуальной реальности — это театральный режиссер, постановщик мизансцен.

Композитор цветовых пятен — живописец.

Композитор световых потоков, рефлексов и тьмы — оператор.

Композитор вербальных звукорядов — поэт.

Композитор звукозримых динамических пространств — кинорежиссер.

О композиции для начала достаточно.

Без ее постоянных ускользающих определений не обойтись и дальше.

Композиция будет преследовать нас с первого крика в этом мире до последнего вздоха. Сами того не подозревая, мы бесконечно компонуем себя в этом мире.

17. осколок двадцать восьмой: КОМПОЗИЦИЯ КОМПОЗИЦИЙ

Но!

О какой композиции мы толкуем?

О некой единой универсальной композиции?

Но в кино можно и следует говорить о композиции фильма, о композиции кадра, о композиции мизансцены, о композиции роли, о композиции сценария...

Или в обратном порядке.

И все это будут различные композиции с разными законами организации.

Ибо это композиции различных пространственных состояний, освоенных различными материалами воплощения.

Знаковый материал плоскости кадра имеет иные принципы композиционного обустройства, нежели словесный дискурс сценария.

Фильм в целом, как пространственно темпоральная абстракция звуковизуальных рядов, построен по иным законам композиции, чем мизансцена, развернутая в реально текущем пространстве-времени и исполненная физическими реалиями: пейзажем, декорациями, реквизитом, светом, движением и персонажами.

Как толкует КОМПОЗИЦИЮ “Complete FILM Dictionary”: “Расположение всех элементов сцены, включая декорационные (комплексы функциональных помещений, фонов, мебели, реквизита), освещения, персонажей и движения. Рамки каждого отдельного кадра могут быть рассмотрены одновременно как самостоятельная композиционная структура, а также как элемент композиции окружающих кадров, входящих в иной композиционный контекст.

Композиция одухотворяет путь зрительского прочтения сцены, навевает осмысливание и значение, которое они извлекают из каждого образа, образовывает их эмоциональное соответствие персонажам и действиям, формирует их главную заинтересованность фильмом.

Подобно картине, композиция кадра должна быть рассмотрена в категориях массы, форм, равновесия, линейности, ритмов, цвета, фактуры, света и тьмы.

Подобно картине, композиция кадра должна, подчиняясь законам двумерной плоскости, достигать иллюзии глубины — зрительское восприятие должно почувствовать удаленность фона, объем ближнего пространства, приближенность крупного плана.

Однако, не так как картина, кадр предлагает изображение в постоянном движении — это и движение внутрикадровое и движение от кадра к кадру.

Движение персонажей и камеры могут воссоздать эффект глубины и вовлечь зрителя в картину. Пространственная композиция кадров есть также решающим моментом в режиссуре нашего внимания"[18].

Здесь, на режиссуре (компоновании) нашего восприятия, пожалуй, следует остановиться.

Режиссер действительно может вовлечь зрителя в картину до ощущения полной иллюзии реальности.

Когда-то Сталин на просмотре фильма "Поезд идет на Восток" в сцене, когда поезд остановился в очередной раз, сказал: " На этой остановке я тоже, пожалуй, выйду". И покинул зал. Режиссера вынесли с инфарктом на следующей остановке. Поезд (то бишь фильм) остановили, поставили в тупик на запасные пути. Сталин через полгода вспомнил о фильме и приказал: "Поехали дальше. Я думаю, поезд ждет нас на той остановке, где мы вышли". Хорошая скомпонованная трагикомедия с эффектом полного вовлечения верховного зрителя в закон железнодорожного расписания. Режиссеру, который присутствовал в Кремле на просмотре, дали сталинскую премию на излечение от инфаркта.

Композиция в кино — это, пожалуй, режиссура процесса зрительского восприятия фильма: его избирательности, направленности, интенсивности; полифонизация акта восприятия и его контрапунктичность, переключения с текста на подтекст; изощренный способ организации внушения, медитирования, одухотворения.

18. ОСКОЛОК ПЯТИЙ: МИЗАНСЦЕНА: ШАГ ВЛЕВО, ШАГ ВПРАВО — СТРЕЛЯЮ БЕЗ ПРЕДУПРЕЖДЕНИЯ

Когда я думаю о том, как лучшим образом описать понятие “мизансцена”, в голову почему-то лезет статья устава внутреннего распорядка ГУЛАГа: “Шаг влево, шаг вправо считается побегом, стрелять без предупреждения”.

Уставом разработана мизансцена, нарушение которой стоило жизни сотням непокорных и тысячам невнимательных зеков.

Собственно, такого рода нравственный императив формирует любую мизансцену.

Мизансцена — это силовое поле кадра, формируемое режиссерской волей.

Мизансцена — воплощенная реалиями конфигурация этого силового поля.

Мизансцена на театре не столь жестока, как в ГУЛАГе, однако издавна считалась “необходимым злом”. Актер всегда самоуверенно полагал, что достаточно текста, сцены и его, актера, на сцене, ну и хотя бы одного зрителя в зале, — и можно прекрасно обойтись безо всяких там мизансцен.

Увы, однако и актер в глубине души смутно догадывался, что *и это* уже мизансцена. Убогая, тупая, прямолинейная, с ничтожным эффектом, но, увы, мизансцена.

Да, “это зло” есть неустранимой процедурой интерпретации текста при помощи действия.

Дорога к фильму проходит только через режиссерское воплощение замысла в действие, в мизансцену.

“Совокупность движений, жестов и поз, соответствие выражений лиц, голосов и молчаний; эта вся целостность сценического спектакля, проистекающая из единой идеи, которая порождает его, управляет им, сводит его воедино.

Режиссер сам придумывает эту скрытую, но тем не менее ощутимую связь, опутывает ею персонажи; устанавливает между ними таинственную атмосферу отношений, без чего драма даже в исполнении прекрасных актеров теряет лучшую часть своей художественной выразительности”[19] — хорошо сказано, хотя и про театр.

Мизансцена в кино всегда поляризована.

Путеводною полярною звездою служит при мизансценировании кадр-экран.

Другой полюс направлен на сценарий.

На этой оси: *сценарий — экран* и возникает пространственная организация мизансцены, ее силовое поле.

Первое дело режиссера — сориентировать структуру по полюсам. Ориентация на сценарий, по умолчанию, формирует прамизансцену — первичную модель, прямолинейный перевод текста сценария из словесного материала в пространственно-временную материализованную среду игры жизненными реалиями.

Хотим мы того или не хотим, но при такого рода операциях, как перевод с языка на язык, а тем более при переводе словесного знакового материала из среды воображаемого пространства в чуждую этому материалу пространственно-временную игровую среду овеществленных знаков часть информации неизбежно пропадает, а часть безнадежно искажается.

Ориентация на кадр вынуждает режиссера оптимизировать мизансцену, искать наилучшую из возможных, с целью максимального сопротивления убыванию информации и компенсации неизбежных потерь за счет открытия альтернативных источников информации как в тексте сценария, так и в возможностях мизансцены.

Текст, с ориентацией на кадр, как бы чреват многообразием возможных прочтений, он подталкивает режиссера к поиску наилучших комбинационных позиций камеры по отношению к развертыванию пространства, траекториям действующих лиц и вещей в этом пространстве, силовых линий сопряжений актантов кадра, освещения и озвучания пространств.

Поиск альтернатив — не пустая забава (лишь бы потешить свое авторское самолюбие), а деятельность по насыщению пространства информацией.

Отсутствие альтернативы — это, как известно даже постовым милиционерам, есть отсутствие информации.

Безукоризненное выполнение правил дорожного движения со стороны водителей сделает нищими и безработными всех гаишников. Только альтернативная езда нарушителями правил дорожного движения делает милицию богатой. Информация возникает при появлении альтернативы.

Информация нынче — это свободно конвертируемая валюта. Клич американцев: время — деньги, в конце XX века морально устарел и требует поправки: информация —это деньги.

Арифметика за второй класс учит, что двучлен имеет только одно решение: если время равно деньгам, инфомация тоже равна деньгам, значит: время равно информации.

Так оно и есть — время становится доступным нашему сознанию только в форме информации.

Проблема мизансценирования — не что иное, как проблема наилучшей упаковки пространства информацией, то есть воплощенным временем.

Или, как любил повторять Тарковский, — кино это запечатленное время.

Не трудно представить себе Андрея, вылетающего на фестиваль в Канны с чемоданом, туго набитым информацией, простите, “запечатленным временем” и совершенно без денег.

Разница лишь в том, что при мизансценировании время еще не запечатлено в кадре, оно на него лишь сориентировано.

В мизансцене, при игре жизненными реалиями, время воплощено в эти жизненные реалии, но ему еще предстоит быть запечатленным в кадре.

Тогда запечатленная мизансцена превратится в композицию. Из этой скудной информации можно попробовать слепить первое определение понятия мизансцены в кино...

Мизансцена в кино — это обусловленное первичным материалом структурное обустройство тематической целостности многомерного пространственно-временного континуума, предназначенное для запечатления в двумерной плоскости кадра.

Написал и самому стало противно.

Неужто такое живое и захватывающее дело, как киносъемка, можно описать такими унылыми, заумными словами.

Для меня, как кинематографиста, не было в жизни момента более волнующего, чем мизансценирование.

Когда, исколесив полстраны, ты, наконец, "выбираешь натуру", то единственное место, которое будто от века ждало драмы, которая сейчас разыграется в нем, место, которое, приняв в себя эту сцену, откроет в тексте такие глубины значений, что география на глазах начнет становиться историей, а само место действия в присутствии камеры обретет перспективу, открывающую неведомые ему доселе самому грани связей с миром...

Когда летящие облака, порывы ветра, срывающийся дождь, как катализатор обострят чувства и позволят извлечь из сцены чистейший продукт ярких эмоций...

Когда актеры, сперва будто на ощупь, вслепую, но с каждым движением все вдохновенней и безошибочней вовлекут своих персонажей в тайную пантомиму страстей...

Когда желание обретает силу поступка и останавливает время...

Когда тишина исполнится шепотами и криками, когда паузы откроют изнанку сознания, а слова поведут по ложному следу, чтобы привести к храму истины...

Когда жест становится знамением...

Когда свет ослепит блеском и сокроет лик красоты, а взгляды, и жесты, и намеки натянут в обманчивой пустоте

закадрового пространства звенящие струны желаний, надежд, любви и предательств, и ты, режиссер, касаясь тех невидимых струн, исторгнешь могучие аккорды гармоний, а камера будет кружить над съемочной площадкой, словно ястреб, от взора которого с поднебесной высоты не укроется даже испуганный взгляд мыши из-под сухой придорожной былинки, кружить и кружить, выбирая ту единственную точку, с которой обрушиться, смять ударом в лепешку экрана и закогтить трепещущую в агонии сущность мистерии и запечатлеть навеки, мигающим 24 раза в секунду оком, свою добычу: истекающее горячей кровью время...

Когда ты, режиссер, своею волей и одною лишь силою воображения, передвинешь в этом, сбалансированном тобою же "хаосе" движений, намеков, масок, фактур, неподвижных ускорений и разлетающихся смыслов, сдунешь с невидимой глазу траектории крошечную пылинку мироздания, только одну его единственную деталь — пулю летящую в цель, и время станет лезть вон из кожи, так что отвердеет воздух, чтобы подставить цель на новую траекторию пули, но тщетно...

Вышеизложенное тоже есть определением мизансцены. Но, увы, не понятием. Чтобы образовать понятие, нужно абстрагироваться от частностей и деталей. Сделать все наоборот, нежели при мизансценировании.

19. **осколок тридцатый:** ЗАЖИВО ПОГРЕБЕННЫЕ «КИНЕМАТОГРАФОМ ДРУГИХ»

Мизансцена как языковая форма не только дает режиссеру, как индивидууму, безграничные возможности для самовыражения, для того чтобы объективировать в языке свою субъективность, но сразу же и отбирает у него эту возможность.

Индивидуум не успевает воспользоваться волшебным даром, как тут же понимает, что он заложник языка мизан-

сцены, она подсовывает ему готовые формы, общие места, топосы, и ничего другого, кроме этого, у нее нет.

Режиссер оказывается добровольным пленником этих топосов, штампов, погребенным заживо под горой до него многократно использованной топики — знаковой, инструментальной, стилевой, сюжетной, композиционной, жанровой и т.п.

И вот из этого бывшего в употреблении сотни раз материала, отягощенного множеством "чужих" смыслов, он вынужден возводить свое индивидуально неповторимое сооружение.

Вслед за Бартом, назвавшим литературу "языком других", можно назвать любую мизансцену "кино других".

"Кинематограф До Тебя" — это склад, где выдают напрокат штампы, топосы, узосы — весь этот бывший в употреблении хлам, заеложенный до дыр, от которого на версту несет прикипевшими к нему чужими и уже ничейными от частого употребления смыслами, аллюзиями, воспоминаниями и значениями.

Как бы метко ты не стрелял по врагам из пистолета, взятого напрокат из этого арсенала, слава все равно достанется другим.

На пистолете *уже есть отпечатки чужих пальцев*.

Но даже если ты счастливый неофит и тебе удалось сохранить свою кинематографическую невинность, не посмотрев ни единого фильма до того, как ты снял свой собственный, все равно на премьере знатоки убедятся, что ты просто жалкий плагиатор, что ты повторил мизансцену Джульетты с велосипедистами из "Ночей Кабирии", испортил вертикальную панораму на колосники над сценой в театре из "Гражданина Кейна", скопировал круговое движение камеры из сцены в корчме в "Тенях забытых предков" и, вообще, все это месиво чужих навязчивых идей напоминало по интонации "Седьмую Печать", правда, в ухудшенном варианте, сюжет содран из "Запаха Женщины", а герой, естественно, из "Дилижанса", не говоря уже о набивших оскомину "восьмерках" при парных сценах, кочующих из фильма в фильм

постельных мизансценах, осточертевших укрупнениях по оси, как в “Большом вальсе”, перепевам общей композиции “Расёмона”.

И все это, увы, правда.

Язык, а киноязык не исключение, предшествует режиссеру.

До и независимо от режиссера он уже определенным образом организует, классифицирует действительность и предлагает нам готовые формы и только, ничего другого.

Редчайшим явлением будет оригинальная авторская конфигурация, впервые использованная кем-то, но и она будет составлена из набора готовых элементов, увы, и она мгновенно превращается в киноштамп, стремящийся навязаться своему автору пожизненно, не говоря уже о его последователях.

Только мифический Адам, который имел дело с еще никем не оговоренным миром, не пользовался штампами, топосами и прочим старьем, и это подтверждает его личный друг Михаил Михайлович Бахтин, самому же Бахтину уже приходилось работать с “секонд хенд вордз”, то есть со словами, уже бывшими в употреблении у Адама и Евы.

Выходит, что не режиссер пользуется мизансценированием, а мизансцена использует режиссера, чтоб объявиться.

Ну, и что, спасенья нет?

Говорят есть. Тот же М. Бахтин сумел преодолеть непреодолимое и создать индивидуальный стиль.

Если определить отдельную, целостную сцену как высказывание, то мизансцена будет синтаксисом языка кино.

Любой из языков (литературный, язык глухонемых или язык кино) не может быть изменен в своей сущности, ни разрушен, как не может быть разрушен ни один из видов искусств.

Упорные усилия сюрреалистов, минималистов, абсурдистов, копиистов, соцреалистов, концептуалистов и прочих расшатывателей формы только оздоровили дряхлеющие искусства; показали, что сколько не гони Музы в дверь, они все равно влезут в вашу постель через чердачное окно.

Поэтому следует заниматься не конструированием несбыточной “языковой утопии”, дабы изъясняться на вновь созда-

ваемом для этого языке, рискуя быть никем не понятым, а подчиниться нормам и правилам действующего языка, и тем поставить его себе на службу.

Мизансценирование — это еще и искусство выражать неповторимую индивидуальность автора, преодолевая окаменелости топосов, которые сами по себе не в состоянии улавливать и удерживать неповторимость индивидуальности.

Теперь самое время резко уйти в сторону.

Создать еще одну альтернативу для добывании информации о мизансцене, чтобы потом вернуться к окончательной дефиниции.

20. осколок тридцать пятый: ИСКУССТВО ВСЕГДА В ФОРМЕ

Мизансценирование включает в себя две специфические операции: членение и монтаж.

Расчленить первичный объект, подвергаемый моделирующей деятельности (мизансценированию), значит обнаружить в нем дискретные подвижные фрагменты, взаимное расположение которых порождает некоторый смысл; сам по себе фрагмент (знак) смысла не имеет, лишь значение, однако он таков, что малейшие изменения, затрагивающие его конфигурацию, вызывают изменение целого, в которое он входит.

При монтаже (моделировании) мизансцены все эти единицы (каковы бы ни были их внутренняя структура и величина — актер ли это, некая вещь, пейзаж, слово, освещение) обретают в мизансцене значимое существование лишь на своих границах — на тех, что отделяют их от других актуальных единиц, от других участников мизансценирования.

Это и есть проблема монтажа-мизансценирования — конфигурация стыковок — ритмизация, направленность,

дистанцирование действий, организация провалов между актантами, разделка или сокрытие швов между ними, определение темпов столкновения-отталкивания, обустройство пауз и торможений.

Изменение конфигураций самих действующих фрагментов решительно меняет и форму и протяженность пограничных линий, на которых и возникают все конфликты мира.

Так возникает взаимодействие актуальных, то есть действительных, действующих единиц вычлененного пространства, которые и порождают смысловое поле.

Определяя и вычленяя фрагменты первичного объекта, режиссер должен выявить и правила взаимного соединения знаков, означающих эти единицы.

С этого именно момента деятельность по запрашиванию сменяется деятельностью по монтированию, обустройству пространства.

Синтаксис различных искусств весьма разнообразен, однако можно отыскать во всех творческих актах и очевидную подчиненность некоторым регулярным ограничениям.

Стабильность этих ограничений дает творцу опору в борьбе против случайностей.

Именно благодаря повторяемости одних и тех же единиц и их комбинаций, произведение предстает как некое законченное целое, наделенное смыслом.

Лингвисты называют эти комбинаторные правила формами.

“Быть в форме” — закон для фотомодели и футболиста и означает для них стремление добиваться наилучших результатов, но закон этот позаимствован ими из искусства.

Искусство всегда в форме.

Форма требовательна и налагает строгие ограничения не только на фотомодель и футболиста, но и на произведение искусства и его создателя.

Каковы же эти формообразующие ограничения?

Их три, по одному ограничению на каждый тип знаковых отношений.

Любой знак предполагает наличие трех типов отношений.

Первое — прежде всего — это внутреннее отношение, соединяющее означаемое с означаемым.

Знак не может быть выбран произвольно, он выбирается по причине подобия.

Ограничение подобием — первое из ограничений.

Это символическое значение знака, оно как бы предполагает образ глубины и переживается как отношение подобия (формы), лежащего на поверхности, и многоликой, бездонной, могучей пучины (содержания), причем взаимоотношения между формой и содержанием непрестанно обновляются благодаря потоку времени (истории), инфрастуктура как бы переполняет края суперструктуры, так что сама структура при этом остается неуловимой.

Скажем, для означивания сценарной *жареной курицы* вы не можете поместить в мизансцену случайный предмет, ну, к примеру, *ботинок*, если, конечно, специально не отформатируете этот предмет по подобию *курицы вообще*.

Чаплину в фильме "Золотая лихорадка" удается означить старым изорванным башмаком жирную жареную курицу, исторгая при этом из этой операции ту самую бьющую через край "пучину содержания".

Для означивания (исполнения роли) персонажа по имени Ринго Кид из сценария "Дилижанс" нельзя было взять актера ребенка, хотя "Кид" по-английски как раз и обозначает козленка, ребенка, дитя, что-то очень нежное и ласковое. Нельзя было использовать и типаж закоренелого преступника, хотя сценарный Ринго Кид бежит из тюрьмы. На роль был приглашен Джон Вейн, ставший символом американской мужественности и бесстрашия в сочетании с удивительной чистотой и наивностью душевных порывов.

Выбор был жестко ограничен, надо было выразить редкое сочетание противоположностей в одном. Именно жесткость ограничений предопределила качественность находки.

Второе — ограничение виртуальное.

Знак принадлежит какому-то клану, партии, семье, роду, банде. Знаков одиночек нет. Даже одинокий “Знак Зорро” принадлежит к славному роду благородных разбойников.

Как ни один феномен, существующий сегодня в мире, не способен ускользнуть от смысла, так ни один знак не способен ускользнуть от смыслового родства, от бедных и богатых родичей, даже если они мертвы.

Это парадигматические отношения знака, именно из них возможно возникновение вариации нескольких реккурентных (возвращаемых) элементов, таких элементов, которые дают возможность опознать его значение по ранее найденным значениям этих элементов. Это тематическое ограничение, открывающее бездну возможностей вариаций на тему.

Оно опутывает сетью крепчайших связей весь мир значений. Знак как бы находится в тени могучего родословного древа и окрашен бликами света, проникающего сквозь его крону. И все это семейство всегда с ним, всегда в нем.

Трагедия состоялась потому, что Ромео и Джульетта были знаками вражды, они принадлежали различным враждующим родам.

Уберите у этих Знаков их родственников, их родственные связи-путы, и Шекспир потерпит фиаско как драматург.

Третье — ограничение функциональное (или синтагматическое), исполнительское.

Оно предполагает монтажные возможности знака, его валентность, способы переброски мостов к другим знакам, его комбинаторские возможности — именно эта способность производит смысл или вообще какой-либо новый объект.

Это ограничение — животворный родник воображения.

Это как бы талант знака.

Не тащите в мизансцену неталантливые знаки, даже если они ваши родственники или любовницы.

Свернутый на самого себя знак без коммуникативных признаков годится разве что для означивания *черной дыры*.

Мизансценирование по законам ограничения есть обретение формы, процедура, присущая творчеству, если согласиться с тем, что произведение искусства — это то, что человеку удается вырвать из-под власти случая и штампа.

Мне остается теперь с благодарностью сослаться на источник рассуждений об ограничениях — на две блестящие статьи Ролана Барта "*Воображение знака*" и "*Структурализм как деятельность*" 1962—1963 годов.

Итак, окончательная дефиниция понятия "*мизансцена*", по моему мнению, будет такой:

Мизансцена это:
— аранжировка, то есть перевод игрового материала из пространства воображения в реально текущее пространство-время,
— дискретизация, то есть превращение непрерывной сценарной информации в дискретные единицы игрового материала,
— корреляция, то есть организация взаимосвязей игрового материала с целью создания тематической целостности, имеющей начало и конец, детерминированной, то есть предопределенной и ограниченной отображаемой идеей и сориентированной по позиции камеры на воплощение в двумерном пространстве кадра.

Мудрено?

Ежели пораскинуть мозгами, то не очень и мудрено... Не так мудрено, как вычурно... Впрочем, наплевать и забыть! Большинство отличных режиссеров даже и не подозревают о дискретизации и корреляции, которыми они постоянно занимаются на съемочной площадке.

Утешьте себя мыслью о том, что большинство практикующих врачей не отличат гипофиз от геморроя в мензурках музея медицины, но успешно вылечат ваш насморк и вырвут вам гланды.

21.(ОЧКО) **осколок нулевой:** АССАМБЛЯЖ

Есть еще одно неплохое словечко, которое очень подходит по своим устоявшимся смыслам к мизансцене, слово это *ассамбляж*. От французского assemblee — собрание, в России со времен Петра также означало — бал, развлекательное костюмированное собрание с музыкой и танцами.

Вообще бравурным, игровым, бурлескным словом “ассамбляж” вполне можно было бы заменить несколько унылое, но столь же непонятное слово “мизансцена”.

22. **осколок тридцать первый:** РЕАНИМАЦИЯ ВРЕМЕНИ

Сперва поговорим о времени применительно к мизансцене:

— мизансценирование — это цирковое искусство укрощения времени;

— кинорежиссер — дрессировщик самого беспощадного хищника по имени время, хищника, пожирающего самого себя;

— кинорежиссер — врач-реаниматор перманентно умирающего настоящего времени;

— кинорежиссер — шаман, заклинающий время;

— кинорежиссер — компьютерщик-программист, моделирующий векторы времени в пространстве кадра, потому как мизансцена есть не что иное, как закодированное временем пространство;

— кинорежиссер — каторжанин на галере времени в кандалах свободы;

— кинорежиссер — всего-навсего чучельник, набивающий ветошью воображаемых сюжетов времени выпотрошенные прожитой жизнью пространства;

— а может... все может быть...

23. осколок 8 1/2: МИСТЕРИИ ВРЕМЕНИ ИЛИ СМЕРТЬ УМИРАЕТ ПОСЛЕДНЕЙ

Шопенгауэр писал: "*Человек осознает себя в момент своего величайшего потрясения, внезапного существования после тысячелетий несуществования: он живет краткий миг; и затем снова уходит в равный небытию период, в котором он снова не должен существовать более. Сердце восстает против этого. И чувства говорят, что это не может быть справедливым. Незрелый интеллект не в силах осознат подобный феномен без дурного предчувствия, что время есть нечто идеальное в природе*"[20].

А начать, пожалуй, стоило со Святого Августина, с его поразительной ремарки: "*Что же такое есть время? Если никто не спрашивает меня о нем, я знаю, что это такое; если же я захочу объяснить это тому, кто спросит меня, то я должен признаться, что ничего не знаю о нем*".

Жизнь, это постоянно коллапсирующее время, есть и объект и материал творчества одновременно, а потому стоит, если не молчаливо прочувствовать для самого себя вслед за Св. Августином, "что есть время", то хотя бы составить инвентаризационный каталог толкований этой тайны, каталог мистерий времени.

Есть свидетельства того, что у жизни нет не только прошлого и будущего, но у нее нет и настоящего времени.

Хотя...

Прошедшее всем ясно, проще не бывает...Прошедшее это то, что уже прожито, что случилось, что сколлапсировало в никуда, туда, назад, в небытие.

Будущее туманно, но с ним тоже никаких особенных проблем. Оно еще не прибыло. Оно на подходе. Постоянно

стучится в дверь. А откроешь дверь, а там — никого, только настоящее.

В песенке, которую пел Олег Даль в фильме "Земля Санникова", были такие слова: *"Есть только миг между прошлым и будущим, именно он называется жизнь..."* Ну, несколько растянутый миг, длиною в жизнь.

А впрочем, почему бы и нет?

Если попытаться вообразить рамки этого мига между прошлым и будущим, то окажется, что мы не в силах этого сделать.

Мы не можем определить длительность этого мига.

Почему?

Потому, что у него нет длительности.

Это точка.

Точка поворота вектора времени.

Если время линейно, то эта *точка* может располагаться где угодно на этой линии, в зависимости от положения "Я", и в этой точке происходит перемена по вектору.

Она, эта точка, как помпа, перекачивающая будущее в прошлое по линейному шлангу.

Может, это не точка, а наше сердце.

Если время не линейно и не пространственно, то в моменте "Я" происходит перемена качества времени: будущее становится прошедшим.

Вот только настоящего времени нигде не видать... А-у-у! Где ты!?Ответ всегда из прошлого... Пока ты кричишь "А-У-У", "У" еще у тебя во рту, а "А" уже в прошлом.... и выкатывается эхом из прошлого... "А-а-а-а-а-а-а-аа-а-аа-а-а-а-а-а-а-аа-аа-а-аа-а-а-а-а-а-а...."

Похоже, что настоящее время, это время, перевоссозданное творческим актом из прошедшего и обитающее исключительно в безвременном пространстве произведения искусства.

Варианты обустройства времени для удобства пользователя могут быть и иными. Можно обручиться со временем, надев на палец золотое кольцо в виде извиваю-

щейся змеи, пожирающей свой хвост. (Это лучший образ времени из всех, что я знаю).

Но привести и поставить пред аналоем саму прекрасную незнакомку по имени Время еще никому не удалось.

Она здесь и ее нет. (Остановись мгновенье, ты прекрасно!)

Она с вами навеки и тот же миг она изменяет вам со всем человечеством, не в переносном смысле, а буквально с каждым и каждой...

Максимум, что вы можете сделать, это завести себе медальон с ее изображением и повесить на шею или приковать к своей руке.

Только, о Боже! у каждого и у каждой на руке тот же самый ее портрет — часы... и каждому она нашептывает: тик-так... я твоя... тик-так... только твоя... тик-так... твоя навеки... только так...

Нет, лучше развод, чем такой свальный грех!

Развод!!! Или — в шею, без развода!

Можно обойтись без неверных любимых и взять иную модель, модель "Я" (себя любимого), как постоянно настоящее время.

Тогда "Я" всегда будет находиться в этом настоящем, а время будет постоянно истекать из него и впадать в него во всех мыслимых направлениях, становясь нераздельным прошедшим-будущим.

И входа в то прошедшее-будущее человеку нет, вернее нет выхода за пределы "Я".

Внутри "Я" существует возможность, позволяющая вернуть себе истекшее время как образ, — это память и воображение.

Собственно, память — это и есть неграмматическое обозначение одной из категорий времени, а именно — прошедшего времени, так же как и воображение — неграмматическое обозначение будущего.

В будущее "Я" можно проникнуть только с пропуском воображения; в прошлое "Я" — по пропуску памяти.

Время может быть обозначено, в зависимости от воззрения физической теории, как одно из измерений пространства.

Как система ориентации в экспозиции пространства, как отношение пространственных экспонатов на этой космической выставке-барахолке.

У времени нет зеркальной симметрии подобно пространственной. Прошлое и будущее — не зеркальные отражения одно другого.

Будущее — это и есть само зеркало времени, в котором должно отражаться будущее, уже ставшее прошлым.

Однако не отражается, потому что зеркало закрыто черным бархатом, как в доме покойника, чтобы живые вместе с гробом усопшего не увидали и свои смерти. Это абсолютно черное зеркало, черная дыра, поглощающая настоящее и ничего не отражающая. Единственное, что вы можете увидать в этом зеркале будущего — слабый испаряющийся след своего дыхания, если неосторожно приблизитесь вплотную к этому зеркалу, коснетесь губами и все — возврата нет, затянет, поглотит черная дыра, и только беззвучно растает след последнего выдоха на невозмутимой черной, отполированной мириадами последних касаний, поверхности зеркала времени.

Чтобы заглянуть в зазеркалье, темпоральные искусства неоднократно пытались устроить зеркальную симметрию во времени.

Сам великий Иоганн Себастьян Бах при сочинении фуги Musical Offering “Ricercart A3”[21] от середины сочинения повторил ее в абсолютной симметрии до окончания.

Однако об этой симметрии можно узнать, только изучая партитуру, по зримой графической симметрии записи музыки, сама же фуга во время прослушивания второй ее половины не воспринимается как зеркальное временное отражение первой части.

Не привело к созданию эффекта зеркального отражения времени и аналогичное использование музыки в известном фильме Берга “Лулу”.

Музыка, воспроизведенная в зеркальном отражении, выдает себя мгновенно, потому что способ звукоизвлечения имеет односторонне направленный характер: атака! (удар по клавише или струне, или выброс порции воздуха в резонирующее пространство), и затем — затухание звука различной длительности.

Запись, воспроизведенная наоборот, выглядит не симметрией, а звуковым искажением — сперва из ничего нарастает звук и неожиданно заканчивается в своем пике резким обрывом, как бы заиканием, механическим обрывом звука.

И это вроде бы подтверждает точку зрения, что время имеет направление.

Время якобы летит стрелой.

Из прошлого в будущее.

И никогда наоборот.

Звучит убедительно. Однако, увы, это не более чем интуитивная догадка.

Доказать это безоговорочно еще никому не удалось.

Маларме описывает, как следует изобразить убийство в пантомиме: *“Здесь движение вперед, там — воспоминание. То к будущему, то к прошлому — в ложном облике настоящего. Именно так действует Мим, чья игра — постоянная аллюзия, без битья зеркал”*.

$23^1/_2$. простой осколок зеркала: БЕЗ БИТЬЯ ЗЕРКАЛ

Каких зеркал не следует бить Миму по Маларме?

Тех самых зеркал, о которых я уже говорил.

Неосторожно разбить зеркало, отражающие будущее, это значит остаться навеки в настоящем!?

Увы, это сладкий самообман.

Зеркало времени двуедино — тончайшая амальгама настоящего взаимно и одновременно отражает прошлое в будущем и будущее в прошлом.

Разбить зеркало времени невозможно.

Двусторонняя тончайшая амальгама настоящего — это только разделительная, не имеющая собственной толщины пленка между хаосом будущего и космосом прошлого.

И хаос, и космос бесконечны, они как две гигантские капли-океаны слиты воедино, но никогда не сольются, потому что между ними гибкая свернутая лентой Мебиуса разделительная амальгама зеркала настоящего, в которой отражен и космос прошлого, и хаос будущего.

Это плоскость с одной поверхностью, однако пограничная этой единственной поверхностью сразу к двум несоприкасающимся средам: прошлому и будущему.

Разбить это зеркало — значит аннигилировать мироздание.

Эта амальгама настоящего и есть подлинный лабиринт времени с постоянными, бесконечными со всех мыслимых сторон отражениями поворотов в будущее и прошлое.

Борхес знал это: " Я знаю Греческий лабиринт, это одна прямая линия... В следующий раз я убью тебя... даю тебе слово, что этот лабиринт сделан из одной прямой линии — невидимой и прочной"[22].

Борхес, как всегда, прав. Борхес знает, что говорит...

Эта бесконечная линия лабиринта настоящего времени пронзает бесконечность мироздания, истекая из точки "Я", и оттого что мироздание бесконечно, но замкнуто разделительной линией между прошлым и будущим, возвращается вновь в точку "Я" к выходу-входу из лабиринта.

Еще одна из мистерий времени заключается в том, что мы не можем передвигаться во времени таким образом, как мы это делаем в пространстве. Мы всегда всего лишь "во времени". Скажем, мы не можем ускорить проживание времени вдвое, чтобы обогнать соседа и раньше его прибыть в будущее. Мы не можем поторопить будущее и задержать прошлое хотя бы на краткий миг. Мы не можем вернуться в прошлое, как можем вернуться в покинутый нами дом. И уж вовсе немыслимым представляется нам выпрыгнуть в сторону из времени, как мы можем выскочить из трамвая. Временной распорядок всегда неумолимо точен, где бы вы ни находились в данный момент, и никогда не будет изменен. Он накроет нас, даже если мы выскочим из трамвая на повороте в самом темном переулке бытия.

Еще одна непостижимая загадка времени в том, что я не могу захватить чужое время так, как я мог бы оттяпать кусок чужой территории, или присвоить себе чужое имущество.

Даже украв ваши часы, я не посягну на ваше время.

Все и вся во времени обладают им сполна и наряду с другими собственниками времени.

Всем хватает места во времени: и счастливым, и несчастным. Можно быть обделенным деньгами, родиной, талантом, любовью, но временем — никогда, время всегда справедливо ко всем и отмеряно сполна в каждый отдельный миг.

Ничто во времени не может исключить никакой иной момент времени.

Время — деньги, но это единственные из денег, которые не знают инфляции.

У времени постоянный курс конвертации: одна копейка (миг) настоящего постоянно равна бесконечности прошлого и будущего.

Мы не можем сказать, что занимаем какую-либо позицию во времени, так как мы говорим о позиции в пространстве.

Время — это не какая-либо местность, которую мы можем выбрать или оккупировать, и мы не можем оспорить свое нахождение во времени, себя во времени, даже если это кажется нам несправедливым.

24. **ОСКОЛОК ШЕСТОЙ:** АЛХИМИЯ ВРЕМЕНИ (НЕПОДВИЖНОСТЬ ДВИЖЕНИЯ)

Вот, наугад, только несколько (из бесконечного множества) вопросов, которые постоянно задают себе философы по поводу времени:

Время необходимо? Можно ли представить мир без времени? Время реально? Может быть, время — это только правила игры ума? Может быть, время — только удобный способ видеть вещи, вовсе никак не связанные со временем? Может ли что-либо существовать одновременно во времени

и вне времени? Можем ли мы освободиться из тюрьмы времени и стать тем, чем мы есть на самом деле?

Увы...

Мы можем утешить себя только тем, что окончательных ответов на эти вопросы пока что не было и, очевидно, никогда не будет...

Никто не отнимет у нас этой игрушки... времени...

Хотя бы потому, что некуда будет девать все эти швейцарские часы, которые штампуют в Гонконге.

Аристотель считал источником всех и всяческих мистерий времени самое распространенное во всех языках мира маленькое, расхожее словечко, почти сорное междометие — "сейчас".

Аристотель говорил: " Одна часть времени была и ее уже нет, в то время как другая собирается быть и ее еще нет. Любое время — равно как бесконечность, так и то, к которому принадлежите вы, — устроено точно таким образом. Резонно предположить, — то, что сделано из вещей несуществующих, то не может иметь места в реальности"[23].

Если, в конце концов, очистить время от всех этих несуществующих его частей, нам останется только "сейчас": мимолетный момент, который исчезает немедленно, как только мы пытаемся накрыть его своею рукой, как бабочку-капустницу.

МакТаггарт, кембриджский идеалист, писал на переломе столетия (крупной фракции времени), перефразируя аристотелевскую мысль о "сейчас" в форму парадокса о природе времени[24].

По его мнению, время — это некий порядок вещей, распределенных по сериям.

Какого же рода эти серии?

МакТаггарт предполагает три: А-серия, В-серия и С-серия.

Первая серия “А”: *прошлое — настоящее — будущее*, которая подразумевает употребление слова “сейчас”.

Вторая серия “В”: *раньше — в это самое время — позже*, прописана в физике и вообще в науках.

Третья серия “С”: реальный порядок тех вещей, которые воспринимаются (или понимаются) через темпоральные идиомы (*вскоре, запоздалый, не ко времени*), однако собственно ко времени не относятся.

Его аргументация концентрируется в первых двух сериях “А” и ”В”. Про вторую (“В”) он говорит, что она вовсе и не захватывает в плен идею времени как таковую, время несет в себе идею перемен, а события, аранжированные в “В”-серии, есть, так сказать, аранжированная бесконечность.

Ничего в этой серии не изменяется с тех пор, как каждое событие строго зафиксировано навечно на месте, определенном ему по отношению к другим событиям.

Если поставить вопрос по-иному, то в “В”-серии есть неизменяемые последовательности, порядок *меж* (betweenness) отношений, при которых сами позиции неизменны.

Эта серия не охватывает ситуацию “что-то случилось”, эту ситуацию можно охватить в терминах серии “А”.

Что-то случается, то есть случается “сейчас”, и это становление настоящего, и становится, равно как и настоящим, прошлым и необратимым.

Но серия “В” вовлечена в противоречие. Каждый член этой серии есть будущее, настоящее и прошлое: и это становится оппонентом одно другому.

Таким образом ничего не случается.

Мне кажется, это на редкость толковая и, главное, прикладная модель времени и как никакая иная подходит для понимания кинематографических проблем времени.

Поэтому продвинемся чуть дальше в ее понимании.

Вернемся к МакТаггарту. Непосредственно к его тексту о темпоральных сериях:

"Когда мы говорим, что X был Y-ком, мы назначаем X быть Y-ком в момент прошедшего времени.

Когда мы говорим, что X будет Y-ком, мы назначаем X быть Y-ком в момент будущего времени.

Когда мы говорим, что X есть Y (в темпоральном смысле слова "есть"), мы назначаем X быть Y-ком в момент настоящего времени.

Это наше первое положение о (моменте) М, который есть настоящим, будет прошлым и был будущим, и означает, что М есть настоящее в момент настоящего времени, прошедшее в тот же самый момент будущего времени, и будущее в тот же самый момент прошедшего времени.

Но каждый момент, подобно каждому событию, есть все — прошедшее, настоящее и будущее.

Таким образом трудность возникает: если М есть настоящее, то нет никакого момента в прошлом времени, где бы это М было прошлым; но моменты будущего времени, в которых это М есть прошедшим, равны моментам прошлого, в которых это М не может быть прошедшим; напротив, то, что М есть будущее и будет настоящим и прошедшим, значит, что М есть будущее в момент настоящего времени, и настоящее и прошлое в различные моменты будущего времени.

В таком случае оно (М) не может быть настоящим или прошедшим в какой-либо момент прошедшего времени.

Но все моменты будущего времени, в которых М будет настоящим или прошедшим, равны моментам в прошедшем времени.

Таким образом мы снова имеем противоречие.

В тех моментах, в которых М имеет какую-либо одну из трех детерминаций серии "А", это есть также моменты в которых М не может иметь таких детерминаций.

Если мы попытаемся избежать этого, говоря, что эти моменты, которые предварительно были названы собственно

М, — те же самые моменты, к примеру, есть будущее, и будут настоящим и прошедшим — тогда “сейчас” и “будет” имеют одно и то же значение.

Наше утверждение, между тем, означает, что “сейчас” уже заложено в вопросе: есть ли будущее в настоящий момент М, и будет ли М настоящим и прошедшим в различные моменты будущего времени.

Это, безусловно, та же самая сложность, повторенная сверх снова. И так бесконечно” [25].

“А”-серия мистера МакТаггарта (прошлое —настоящее — будущее) — просто подарок для кино — искусства, запечатляющего время; его серия “А”, в которой как бы три перспективы с точки зрения “сейчас”, в равной степени принадлежащей каждому из элементов трехчлена, так и просится в монтаж.

Если “сейчас” находится в прошедшем, то настоящее и будущее для него — будущее; если “сейчас” смотрит из будущего, то и настоящее и прошлое для него — прошедшее.

В темпоральном смысле они равнозначны (прошлое — настоящее — будущее), как равнозначны между собой элементы “серии” темпоральных рядов в кинокомпозиции, в монтаже.

“Сейчас” вездесуще и всегда “сейчас” — обустройство междоусобных отношений между прошлым-сейчас, настоящим-сейчас, будущим-сейчас — и определяет время кинопроизведения.

Время в кино — это монтаж ”сейчас” моментов, независимо от того, где это “сейчас” обитает — в прошлом, настоящем или будущем.

Только их взаимное расположение в темпоральной композиции (структуре) определяет их временную прописку.

25. осколок девятнадцатый: КОНЦЕПЦИЯ ВРЕМЕНИ КАМЕННОГО ВЕКА — СЕРДЦЕ КОМПЬЮТЕРА XXI СТОЛЕТИЯ

Древнейшая модель времени — круг, колесо, цикл.

Время постоянно возрождается и умирает.

Время запечатлено в обрядовой календарной практике[26].

Календарь — это отражение цикличной концепции времени, дошедшее до наших дней.

Во времена компьютерных технологий мы упорно продолжаем пользоваться инструментом каменного века — календарем, а следовательно, и концепцией времени каменного века.

Регенерация времени осуществляется ритуалами.

Время запечатлено мифологически и отражено в ритуалах.

Всякая смерть — это смерть первого человека.

Всякая война — это отражение войны богов.

Всякое освоение новой полоски земли — это сотворение космоса из хаоса.

Мифологическое сознание наделено только настоящим временем, однако впитавшим в себя прошлое и будущее.

В настоящем мифологическом времени запечатлено прошлое как архетип ритуального повторения, в будущем уже отражено настоящее — оно уже предрешено тем, что есть сейчас.

Будущее есть лишь потому, что есть прошлое.

Цикличность времени просто исключает какое бы то ни было иное представление о времени, кроме настоящего.

Время — это круг, в центре вращения которого находится “Я”.

Это ритуальное колесо было изобретено значительно раньше реального колеса для повозки, и в нем отражены космические, природные и биологические циклы. Спицы

этого колеса, календарные ритуалы, лучами сходятся в центре "Я".

Вращение вечное и настоящее.

Конца нет, смерти тоже нет — есть только ритуал умирания — возрождения.

Бесконечное повторение.

К архаическому чувству времени относится и иная модель времени — маятник, по определению английского мифолога Э. Лича. Раскачивание между двумя полюсами: смертью и рождением, ночью и днем, старым "мифическим" и новым эмпирическим моментами проживания.

Двухполюсное устройство времени — что-то вроде модели постоянного тока. Время как импульс между этими двумя полюсами, как амплитуда маятника между полюсами смерти и рождения.

Если всмотреться в эту архаическую концепцию времени, то окажется, что ток все же переменный.

Когда маятник достигает высшей точки "смерти", то она, эта точка, в момент зависания маятника меняет свою полюсность, становится "рождением", и маятник начинает свое неотвратимое движение к точке "смерти". Летя в будущее, маятник неотвратимо приближается к прошлому: зависание — и... будущее становится прошлым и... снова полет в будущее. Есть только настоящее. Движение всегда в будущее, в какую бы сторону не летел маятник — вперед, назад, снова вперед... все время в будущее, которое, когда его настигаешь, оказывается прошлым.

26. **осколок тридцать пятый:** МАНИЯ ВЕЛИЧИЯ ГЕОГРАФИИ: "Я — ИСТОРИЯ!"

Цикл, круг, колесо, маятник — все это неисторическое время; чтобы стать историей, представление о времени должно было измениться: один, вечно повторяющийся круг,

надо было заменить на серию циклов, эпох, эонов, следующих друг за другом.

Круг должен был превратиться в спираль.

Время из плоскостного (двумерного) должно было стать объемным — трехмерным.

Время должно было стать пространством.

Географией.

А уже география (пространство) постоянно изображает из себя историю.

У географии мания величия.

Пространство не желает знать о том, что на самом деле оно есть всего-навсего запечатленное время.

И все же во все времена самой точной моделью времени был, есть и будет лабиринт, хотя бы потому, что во все времена уровень научных знаний о времени, а в современной науке особенно, выглядит очень похоже на лабиринт с Минотавром, пожирающим каждого, кто рискнет вступить в него.

Лабиринт — это сумасшедший дом для неизлечимо больной манией величия географии.

Кино, само по себе, — идеальный лабиринт времени.

Нитью Ариадны — тончайшим солнечным лучом, чтобы смело вступать в этот подземный лабиринт, владели немногие, только те, в кого влюблялась дочь бога солнца Ариадна...

Я был лично знаком, и ныне знаком, с некоторыми из них: Шпаликовым, Параджановым, Тарковским, Иоселиани, Осыкой, Вайдой, Урусевским, Миколайчуком, Шепитько, Гринько, Милютенко, Ступкой...

Постарайтесь познакомиться с дочерью бога солнца или хотя бы раздобыть ее телефон...

Могу дать. Я познакомился с ней еще в институте кинематографии. Она, как и все дочки номенклатурных родителей, училась на киноведческом факультете. Сейчас она замужем за оператором.

У времени, оказывается, есть масса различных псевдонимов и кличек. Например: Урок, Местное Время, Машинное Время, Расписание, Вахта, Тайм, Смена, Раунд и пр. ...

У Времени есть не только клички, но и достоверный портрет, сделанный человеком с натуры.

Портрет этот — вовсе не часы с кукушкой, как можно было предположить, или текучие часы Сальвадора Дали.

Портрет времени — это Смерть с косой.

Пока есть смерть, мы можем быть спокойны — время еще не кончилось.

Как только кончится последняя кроха времени, умрет сама смерть, ибо она и есть олицетворение времени.

Смерть всегда умирает последней.

А есть ли вообще какое-нибудь место в пространстве, где бы отсутствовало всякое время?

Далеко ходить не надо.

Прямо по меридиану вверх. Вниз будет дольше.

Когда мы ступим на Северный полюс, часы можно выбросить в ближайшую полынью за ненадобностью.

Никакого местного времени в точке полюса нет.

А раз нет времени, значит нет и дня, и месяца, нет и года. Сплошное безвременье — эффект полюса.

В кино, если создать направленное по полюсам силовое поле композиции, в точках поворота этого поля будут моменты безвременья или моменты вечности, что звучит, безусловно, более благозвучно.

Это вожделенный момент истины для творца, трудно достижимый, однако теоретически и практически возможный.

Секрет прост — достаточно стать Леонардо да Винчи, или Гриффитом, или Вагнером, или Корбюзье, или Куросавой, или, что значительно сложней, самим собою.

Чистым Собою, без примесей, добавок и коррекций кого-либо иного.

В общем с этого и начинается любое творчество: с наслоений на себя чужого опыта и беспрерывного высвобождения себя из-под завалов этого опыта.

Чужой опыт — это как землетрясение, когда почва уходит из-под ног и казавшиеся незыблемыми построения рушатся тебе на голову.

Чистое "Я" — это единственная точка опоры в эпицентре землетрясения и достаточно крепкий бункер, чтобы выдержать удары чужих увесистых конструкций, при условии, если вы верите в свое "Я".

27. **скалка тридцять дев'ята:** ЗБІЖЖЯ ЧАСУ — ЖНИВА РОЗПАЧУ

Вім Вендерс у фільмі "Небо над Берліном" повторює відомий трюїзм: "Час лікує все", а потім робить дивне припущення: "А що, коли Час сам є хворобою..."[27]

Цілком можливо...

Щось на зразок імунодефіциту простору, СНІДу простору.

Простір невиліковно хворий, тому вмирає в муках.

Діапазон трактування часу такий же безкінечний, як і сам час — від практичного американського "час — гроші" до кантівського: час не є властивістю речей і не є об'єктивною дійсністю, а є чимось, що привносить в речі наша суб'єктивна свідомість.

А.Ф.Лосєв сперечається з І.Кантом: *"І Канту ми повинні сказати: треба передусім визначити, що таке є час сам по собі, а вже потім розглядати суб'єктивний він чи об'єктивний...Я не знаю, що таке час, але...Час не є рух і не є міра руху, бо рух може припинитися, урватися, час же ніколи (Плотін). Час не є рух, тому що: 1) рух уже передбачає час, тимчасом як час не потребує обов'язкового руху, а може сповна суміститися зі спокоєм; час — це одне, а рух — зовсім інше; 2) рух може мислитись як перервний, а час немислимий як перервний.*

Час не є число та міра; як число коней є, насамперед, число само по собі і не є кінь, так і число, що вимірює час, не є час, а тільки число, та й годі.

Час безкінечний; отож число до нього не пристосовується.

Якщо число й вживається з часом, то не з часом загалом, а тільки з його окремими проміжками.

Час, у своїй чистій якості часу, не потребує як взагалі душі, так і психічних станів, що її вимірюють; він наявний щодо всякого виміру; що з того, що душа проживає його, з цього нічого не витікає для часу як такого.

Час не є річ і не є психічний стан; час мені нічого не говорить ні про яку спеціальну річ.

Це означає, що формулу часу треба шукати поза речами.

Реальний час завжди існує як суб'єктивний час.

Щоб говорити про час, я маю його пережити, він повинен бути в мені, в суб'єкті, він тому й реальний для мене, що я його проживаю (проживаю, втілюючи у кадрі. — *Ю.І.*), *але він поза річчю та поза суб'єктом.*

Час передбачає позачасове.

Час є якоюсь тривалістю, і як такий, він передбачає кореляційне поняття нетриваючого, позачасового.

Якщо я кажу "верх", то само собою передбачається "низ", якщо є "добро", то без сумніву існує й "зло".

Кореляційне поняття передбачає для часу, як чогось триваючого, — "не-час", тобто позачасове, не триваюче.

Таким чином час є об'єднанням, конгломератом триваючого з нетриваючим[28].

Даруйте, це не цитата з *"Музики, як предмета логіки"* А.Ф.Лосєва, це вижимки, так би мовити, ущільнений час проживання його ідей.

Проте кіно нарівні з музикою оперують часом у самій основі створення свого художнього образу.

Фрагмент статті з американського "The Complete FILM Dictionary", 1987:

"Кіно реально оперує на численних часових рівнях — фізичному, драматичному, психологічному, афективному, куль-

турному, історичному та власне кінематографічному — кожен з яких не існує окремо, а всі разом у кореляційній єдності впливають на нашу реакцію щодо кожного окремого твору. Фізичний час є часом реальної тривалості відтворення повного фільму на екрані, протягом якого ми сприймаємо фільм та завжди напевно відчуваємо, що одноразово переживаємо інший вимір часу — цілісний драматичний час, тривалість якого просякнута вигаданими подіями. Дуже рідко буває співпадіння цих двох тривалостей, двох часових вимірів (наприклад, у фільмі Альфреда Хічкока "The Rope" ("Мотузка", 1948р.) або Ф.Зінемана "High Noon" ("Опівдні", 1952р.). Але звичайно у фільмі, подібно до більшості оповідних мистецтв, створюється драматичний часовий вимір, що значно перебільшує фізичний час перегляду твору, який грунтується на готовності нашої психіки переміщати в часі події реального або уявного життя та відокремлювати з цілого певні фрагменти подій та явищ; при цьому психологічний час глядацького сприйняття має свій окремий вимір і може розтягнутися на тривалий час, іноді на ціле життя, в багаторазовому поверненні глядача до твору в цілому або до його окремих фрагментів.

Драматичний час дозволяє нам, незважаючи на занадто обмежений час спілкування з фільмом під час перегляду, побачити дії, які мали місце будь-де на протязі від кількох годин до цілого життя, іноді спомини переносять нас ще й до тих часів, коли не почалось оповідання, або в уяві занесуть в будучину. Цей розрив у часі дуже часто базується на техніці навіювання глядачеві переконання, що період часу, який минає між одним та іншим кадром, є неважливим, прохідним для розуміння ідеї, але ще в недавні часи тривалість (довжина) кадру для його розуміння мала бути відповідною до реальної тривалості події.

Психологічний час — це шлях, на якому персонаж набуває досвіду, рухаючись у часі через перипетії сюжету, може значно відрізнятися від драматичного часу за тривалістю. Серія коротких кадрів, з пропущеними моментами сюжету, може ввести глядача у швидкоплинний та збуджений часовий вир подій, які формують досвід персонажу; навпаки — серія довгих планів з мінімумом склейок та повільним рухом камери може створити обставини, у яких персонаж протягом сцени ніби занурюється у сповільнений рух часу.

В оповідальному творі час, у якому живе оповідач, іноді виявлено не гірше, ніж час події, яку він чи то вона описують — в такому випадку саме відносини між цими часовими рівнями можуть створити сенс оповідання, особливо коли попередні події

пояснюють сучасну ситуацію або психологічний стан оповідача.

В деяких оповіданнях драматичний та психологічний часи можуть бути також переплетені у споминах оповідача, і досвідний час реалізується в сучасності.

Деякі ефекти можуть бути досягнуті через використання часових рамок, у яких персонаж існує, та з яких він, за допомогою техніки напливу або витиснення, психологічно повертається в минуле — блискучий приклад цього маємо у фільмі Інгмара Бергмана "Wild Strawberries" ("Суничні галявини", 1957 р.), в якому стара людина змішала у своїй свідомості сучасне та минуле, сни та реалії в процесі духовного переродження. Або фільм Орсона Уелса "Citizen Kane" ("Громадянин Кейн", 1941 р.).

Афектний час (афект як тривалість короткочасного бурхливого переживання), тобто час, що переживається у процесі сприйняття фільму. Відчуття тривалості часу сприйняття часто різниться від фізичного часу, що містить у собі час показу фільму. Часто ми поділяємо з персонажем психологічний сенс часу через спосіб, у який фільм змонтовано, але постійно наше відчуття змісту часу афективне, наше занурювання у фільм маніпульоване, а в окремих випадках (як блискуче завершення у 68-ми кадрах фільму "Затьмарення" Мікеланджело Антоніоні порожнього вічного міста Рима, що належить тільки двом коханцям) створює відчуття повільної й порожньої ходи розчленованого часу, і цю ходу персонажі переживають тієї самої миті; або 9-ти кадрів повторення руху моряка, коли він розбиває офіцерську тарілку об стіл у фільмі Сергія Ейзенштейна "Панцерник Потьомкін" (1925), що створює в нас адекватне до відчуттів персонажу — трагічно й незворотно засмоктуюче відчуття розколотого часу.

Культурний час є шлях, яким суспільний досвід або цивілізація просякає течію часу, і спосіб, в який він живе у контексті фільму. Сатьяджіт Рей, наприклад, створив свій світ Індії у контексті сучасних часових вимірів, з яких унікально витікає відокремленість від світу, що особливо вдало у його неповторній Апу-трилогії "Пантер Панчалі", "Апараїто" та "Світ Апу" ("Panter Panchali", 1955, "Aparajito", 1956, "The World of Apy", 1959).

Та нарешті історичний час є часовим виміром, створеним у фільмі, який пророщений в сучасний драматичний час у великих часових побудовах, що трансцендентують життя та долю в індивідуальні людські особистості. Поза драматичними подіями, що об'єднують персонажів фільму Девіда Гріффіта "Народження нації" ("The Birrth of Nation", 1915), режисерська візія є образом цілої Громадянської війни, яка визріла в культурному часі Америки

двадцятих років двадцятого століття"[29]. *(Нагадую — це була довга цитата з американського кінословника.)*

Після такого, дещо прямолінійного трактування часових вимірів у кіно, не можу втриматися від спокуси звернутися до найбільшого серед усіх митців чаклуна та заклинателя часу, до повновладного господаря простору-часу в мистецтві, до Марселя Пруста...

Це самісінький початок його роману "У напрямі до Свану" з циклу "В пошуках втраченого часу"...

"*... Я засинаю. А через півгодини прокидаюсь від думки, що пора вже лягати; мені здавалось, що книга все ще у мене в долонях і мені треба покласти її та загасити світло; уві сні я продовжував думати про прочитане, але мої думки набували доволі дивного спрямування ; я уявляв себе тим, про що йшлось у книзі, — церквою, квартетом, суперництвом Франціска I та Карла V. Ця мана тривала кілька секунд по тому, як я прокидався; вона не обурювала мою свідомість — вона лускою вкривала мої очі та заважала їм впевнитися, що свічка ще горить... Навколо людини, що спить, зіткане павутиння часів, чередою розташовані роки й світи. Прокидаючись, людина інстинктивно звіряється з ними, миттєво з них вичитує, у якому місці земної кулі вона знаходиться, скільки часів минуло до її пробудження, проте їхні ряди можуть змішатися, розладнатися. Якщо вона раптово засинає до світу, на ранок після безсоння, читаючи книгу у незвичній для неї поставі, то їй достатньо простягнути руку, щоб зупинити сонце та обернути його назад; в першу хвилину вона не зрозуміє, котра година, їй примариться, ніби вона щойно лягла. Якщо вона закуняє вже у зовсім незвичній поставі, наприклад, у кріслі після обіду, то світи, що зійшли зі своїх орбіт, перемішаються остаточно, чарівне крісло з неймовірною швидкістю понесе її через час, через простір, та як тільки вона розімкне повіки, їй примариться, ніби лягла вона кілька місяців тому в інших краях. Але варто було мені заснути в моїй постелі глибоким сном, під час якого для моєї свідомості наставав повний відпочинок, і*

свідомість втрачала уяву про план кімнати, у якій я засинав: прокинувшись серед ночі, я не міг зрозуміти, де я, у першу хвилину я навіть не міг второпати, хто я такий; мене не полишало лише первісно просте почуття того, що я існую... і невиразне поняття про гасові лампи, про сорочки з відкладними комірцями, — поступово відроджувало моє "я". Може бути, що нерухомість предметів, що оточують нас, навіяна їм нашою впевненістю, що це саме вони, а не якісь інші речі; навіяна нерухомістю того, що ми про них думаємо. Кожного разу, коли я за таких обставин прокидався, мій розум марно намагався встановити, де я, а навколо мене все кружляло у пітьмі: речі, країни, роки. І раніше ніж свідомість, яка зупинилась у нерішучості на порозі форм та часів, співставивши обставини, впізнавала обитель, тіло пригадувало, яке в тому чи іншому приміщенні ліжко, де двері, куди виходять вікна, чи є коридор, а раптом пригадувало ті думки, з якими я засинав та прокинувся; нарешті мені вдавалось наповнити своїм "я" кімнату до тієї міри, що я вже не звертав на неї уваги більше, ніж на самого себе"[30].

Так маніпулювати часом може дозволити собі лише Часових Справ Майстер.

28. **скалка вісімнадцята:** ДОВІЧНЕ УВ'ЯЗНЕННЯ В ЧАСІ, АБО "СИГАРЕТИ НЕ ВІДРОДЖУЮТЬСЯ З НЕДОПАЛКІВ"[31]

Мало хто замірявся повернути час назад, майже нікому це не вдавалось, аж поки брати Люм'єри не дали в руки зухвальцям універсальний поворотний пристрій часу — кінокамеру.

А зараз я спробую вибудувати мізансцену з трьох дійових осіб та другого закону термодинаміки на фоні ентропії часу.

Мізансцена з тих, що заяложені, використані в безлічі фільмів, мізансцена з топосу "очна ставка". Подолати невиразність цієї мізансцени можливо лише за умов, якщо вико-

навці перевершать усе, що досі відбувалося в таких мізансценах, своїм проникненням у глибини людської душі, або несподіваний для цієї мізансцени вибуховий зміст підірве, потрощить на друзки сталу конструкцію, що нав'язує нам свою інформаційну обмеженість.

Спробуємо...

Перша дійова особа — батько кібернетики Норберт Вінер. Норберт (Роберт де Ніро) стоїть спиною до нас в куті порожньої кімнати, схожої на келію. Він уникає прямих свідчень, фантазує:

"Якби розумна істота, що мешкає у світі з протилежною течією часу, накреслила нам квадрат, то залишки того малюнка уявилися б нам цікавою кристалізацією тих залишків, завжди цілком з'ясовною...

Його значення здавалось би нам настільки випадковим, як ті обличчя, що уявляються нам при спогляданні хмар, гір та скель...

Малювання квадрата уявлялось би нам катастрофічною загибеллю квадрата, раптовою, але підвладною природним законам...

У тієї істоти були б такі самі уявлення про нас. Ми можемо спілкуватися лише зі світами, що мають такий самий, як у нас, напрям часу"[32].

Другий персонаж — Святий Августін (актор Богдан Ступка) стоїть на колінах на передньому плані, обличчям до нас у протилежному куті тієї кімнати, проте дивиться кудись у гору, може на Бога, може на ікону, що висить у куті, говорить, ніби сповідається:

"Якимось чином відбувається наш вимір часу: постійне напруження душі нашої переводить своє майбутнє у своє минуле, аж доки майбутнє не вичерпається остаточно та не обернеться сповна у минуле.

Але яким чином майбутнє, яке не здійснилося ще, може зменшуватися й виснажуватися?

Або яким чином минуле, яке не існує вже, може рости й збільшуватися?

11 0219188

Хіба завдяки тому, що в душі нашій помічається три акти діяння:

очікування (expectatio, те саме, що й сподівання, надія),

увага (attentio, те саме, що погляд, переконання, спостерігання. Intuitus) та пам'ять або спомин (memoria). Так що предмет нашого очікування стає предметом нашої уваги, переходить у предмет нашої пам'яті.

Нема сумніву, що майбутнє ще не існує, проте в душі нашій є очікування майбутнього.

Ніхто не стане заперечувати й того, що минуле вже не існує, проте в душі нашій є спомин про минуле.

Нарешті, не можна не погодитись і з тим, що теперішнє не має протяжності (spatium), тому що воно проходить для нас невловимо (puncto praeterit) як неподільне; але увага душі нашої зупиняється на ньому, через що майбутнє переходить в минуле.

Тому не час майбутній довгий, якого ще немає, але довге майбутнє в очікуванні його[33].

Саме таким чином довгим є не минулий час, якого нема вже, проте довге минуле при спогаді про нього."

Третій персонаж "філософ тексту" Вадим Руднєв (його грає Тосіро Міфуне), який переконливо довів, що в мистецтві ніколи не існувало такого напряму, як реалізм, гарячкує, майже репетує, бо до кінця не впевнений у своїй аргументації: бігає по кімнаті перпендикулярно вісі Ступка — Де Ніро:

«Найважливішою властивістю фізичного часу є його анізотропність, тобто незворотній рух в один бік. Відповідно до цієї властивості жоден момент у світі не повторюється повністю, ми не можемо знову опинитися в минулому і не можемо зазирнути у майбутнє...

З другої половини XIX століття найбільш загальновживаним у рамках природно-наукової картини світу є інтерпретація часової незворотності через другий закон термодинаміки, відповідно якому ентропія в замкнених системах може тільки збільшуватись...

Напрям часу співпадає з напрямом більшості термодинамічних процесів у Всесвіті — від менш вірогідних станів до більш вірогідних...

Відповідно до цього принципу, у світі, в якому ми живемо, "сигарети не відроджуються з недопалків"...

Сигнали зі світу, в якому час рухається у протилежному напрямі, для нас є ентропійним поглинанням сигналів...

Таким чином, оскільки ентропія та інформація суть величини рівні за абсолютною величиною, але протилежні за напрямом, тобто зі збільшенням ентропії зменшується інформація. То час збільшення ентропії та збільшення інформації суть часи, спрямовані у протилежні боки...

Будь-який текст (кіно в тому числі. — Ю.І.) є сигналом, що передає і в той спосіб зменшує, вичерпує кількість ентропії у світі...

Таким чином, оскільки будь-який предмет реальності у нашому світі міняється в часі у бік збільшення ентропії, а текст її вичерпує, отже, можна вважати, що сам текст рухається в часі у протилежному напрямі, у напрямі зменшення ентропії та накопичування інформації...

Об'єкт як предмет фізичної реальності змінюється в часі від менш ентропійного стану до більш ентропійного, тобто руйнується, а об'єкт як текст змінюється в часі від більш ентропійного стану до менш ентропійного, тобто створюється...

Речі збільшують ентропію, тексти збільшують інформацію... Речі рухаються в позитивному часі, тексти — у заперечному (негативному). Останнє здається парадоксом, тому що ми звикли уявляти рух у часі як рух у просторі... Для нас рух від минулого до майбутнього уявляється у вигляді променя прямої, що рухається зліва направо. Звідси й метафора, що веде у глухий кут — "стріла часу"...

Бо, уявляючи собі заперечний рух в часі, ми мимоволі уявляємо собі рух справа наліво, щось, що здається в принципі протиприродним, на зразок зворотного прокручування кінострічки...»[34]

Всі троє (Ступка, Міфуне, Де Ніро) говорять одночасно і не чують один одного, ніби вони одинокі у тій кімнаті...

Кіно робить відчайдушні зусилля, рухаючись проти течії часу. Створюючи небуле.

Ентропія бере своє.

Кіно зменшує ентропію.

Ентропія руйнує все.

29. осколок десятый: ПСЕВДОПРОСТРАНСТВО

В этом мире кто-то уже был до меня.

Я это сразу понял, еще до того, как стал кинорежиссером. Здесь всюду следы пребывания других (режиссеров?).

Следы самые невероятные: вот валяется забытая всеми почти новая теория относительности; а вот, не имеющий с ней ничего общего, релятивизм; вот — стиральный порошок "Лотос" с лимонной добавкой; вот — Тихий океан, кишащий кашалотами, островами, тайфунами и американскими авианосцами; а вот — по Европе бродит призрак... а вот крыша мира — Памир... (крыша мира явно поехала)... вот трехсотлетняя чечено-русская война... вот гривня с портретом Мазепы... вот лента Мебиуса, заряженная в кинопроектор... вот дальние родственники... вот слеза младенца... вот закон о таможенных тарифах...

Следами пребывания забито все: пространство физической реальности, концептуальное пространство, ментальное пространство, трансцендентное, виртуальное пространство искусства (там просто черт ногу сломит — захламлено как за кулисами провинциального театра: пирамиды, девятые симфонии, рублевские троицы, лысые певицы...)... — хореография истории... па-де-де прошлого и будущего...

Минус-пространство отчаяния усеяно трупами надежд.

Кино, как мы уже неоднократно определяли, — пространственно запечатленное время.

Пора бы уже оглядеться вокруг и кое-что выяснить об этом вездесущем пространстве.

Совершенно ясно, что пространство-время — это материал воплощения в кино. *“Когда б вы знали, из какого сора растут стихи, не ведая стыда”*. Вы совершенно правы, госпожа Анна Андреевна, в отношении стихов, но если бы вы только могли себе представить, какой бросовый материал, какой хлам вселенной идет на изготовление киношедевров, то вы сочли бы стихосложение делом чистым, рафинированным и ... стерильным развлечением для благородных девиц.

Только что стало известно также, что пространство чревато, а если проще, — напичкано, упаковано всякой всячиной.

Оно как бы в ожидании выявления из себя сущности.

Для художника как бы остается только проблема узнавания своего материала в пространстве, чреватом всем, и актуализация этой узнанной вещности.

Дело за малостью: вербальная голограмма сценария должна быть запечатлена в пространстве кадра, должна стать овеществленной, воплощенной, тогда она сделается фильмом. Запечатленный кадр — это ВИРТУАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО, которое следует понимать как сведенный хор самых разнообразных пространств: зримых, слышимых, воображаемых и подразумеваемых, трансцендентных.

Первое, с чем сталкивается кинорежиссер при воплощении пространства, — это сопротивление материала (сопротивление пространства быть упорядоченным и воплощенным), которое, прежде чем стать воплощенным в кадре, востребует колоссальные затраты энергии на преодоление своей инертности и всеобщности.

Но нет худа без добра — чем яростнее сопротивление, тем острее оттачивается мастерство воплощения на этом оселке.

Так является миру новаторство (неведомые доселе способы овладевания пространством) — как побочный продукт творчества, а не его цель.

Посмакую эту мысль повторением еще раз:

«Новаторство только тогда действительно новаторство, когда оно — неожиданный побочный продукт, а не цель творчества».

Так выявляются и оформляются, как способы овладения пространством, выразительные средства (приемы напряжения пространства) — изображение неизобразимого (гиперпространства), а также изобразительные средства (приемы организации пространства) — структурализация выявления пространства светом.

Осознаются ритм, темп, пауза, как формообразующие свойства пространства и выразительные средства организации мизансцены.

Определяются способы выявления и организации движения: расположение актеров и актантов в кадре — мизансценирование.

Пустота пространства немыслима, так как, во-первых, это приводит нас к мысли о содержащем без содержания (форма без содержания — кощунственная мысль даже для материалиста), пустота в нашем проявленном мире не имеет никакого места лишь потому, что не имеет возможности проявления; во-вторых, если присутствие тел в пространстве ничего не добавляет в качестве к тому, что есть пустотою, то различные свойства тел есть лишь модификация протяженности, но они не могут ниоткуда возникнуть эти качества, если изначально не присущи самой протяженности, то бишь пустоте.

Вот и получается, что нет более заполненной дыры, чем пустота. Только чем и как упакована эта пустота пространства? Пространственное количество или качественное пространство?

Что выбрать кинематографу?

Если всмотреться пристальней, вдруг окажется, что организация кадра есть не столько композицией сущностей в пространстве, сколько композицией не выявленных пустот пространства, пауз, разделяющих вещи и кишащих потенциально всем.

Эти паузы, эти промежности дискретных информаций как бы затекают во все мельчайшие щели и раздельности, образуя тот неповторимый, причудливый ритм, который один и есть главной информационной платой произведения.

Я могу сравнить эти промежности, эти паузы и цезуры с резонаторами.

В фильме Сергея Параджанова “Цвет граната” (“Саят Нова”) есть эпизод, когда в строящемся (почти законченном) храме поэт копает себе могильную яму. Каменщики под куполом вмуровывают в стены кувшины-резонаторы. Они просят поэта: “Пой, Саят Нова!” Ловят звук голоса поэта, направляя жерла кувшинов-резонаторов на слабый голос умирающего поэта, закрепляют раствором кувшины и говорят: “Умри, Саят Нова!” Поэт умирает, навеки наполняя пространство собора поэзией, благодаря установленным по его голосу, как по камертону, резонаторам.

Организация пауз (как темпоральных, так и пространственных) создает тот особый гул отголосков и резонирующих смыслов, которые отсутствуют в самих сущностях, из которых построено пространство кадра.

Музыка сфер, говорят поэты.

Согласованная включенность в мироздание.

Гармония взаимодействия.

Красота.

30. **осколок двадцать девятый:** БРОСОК В ПРОТИВОПОЛОЖНУЮ СТОРОНУ

Вспомним глаз, его устройство.

Можно себе представить живущего в Антарктиде аборигена, который никогда не видел зеленых растений.

Нет в Антарктиде зеленого цвета.

Может ли этот абориген вообразить себе зеленый цвет? Не только вообразить может, но и увидеть в состоянии, благодаря удивительному свойству глаза.

Ему, аборигену, в солнечный день всего лишь следует посмотреть пристально на красную палатку и ... закрыть глаза. Немедленно в пространстве внутреннего зрения там,

где красная палатка отпечаталась на сетчатке глаза, возникнет ее ярко-зеленый негатив. Синее небо над нею заплывет ослепительно желтым свечением.

Если смотреть в солнечный день на украинский сине-желтый флаг, а потом закрыть глаза, синее и желтое на флаге поменяются местами. На месте цветного пятна внутреннее зрение воспроизведет дополнительный цвет, точный цветной негатив только что увиденного.

Что за странная прихоть зрения? Побочные остаточные эффекты? Ошибка природы? Бесполезное украшение? Несовершенство зрительного аппарата? Навряд ли. Неведомый аттракцион?

Я в детстве неустанно развлекался, вызывая на внутреннем "экране" причудливые угасающие цветные арабески дополнительных цветов.

Полнота картины всегда складывается из этих двух взаимонапряженных, двухполюсных частей — из активно воспринимаемого цвета, тона, звука, тембра, яркости и из не фиксируемого зрением и слухом их негативного отзыва, своеобразного завершающего полноту каданса, стереофонического (виртуального) эха, без которого, увы, мы были бы обладателями травмированного мира, может быть, лишь его худшей половинки.

Инструментарий режиссера для работы в переполненном пустотой пространстве, с перенасыщенным раствором пустоты, в котором при малейшем прикосновении к этой пустоте начинают выпадать и расти причудливые заросли кристаллов воплощения:

а) ментальный:

— озарение, интуиция, воображение, фантазия, инсайт, импровизация...

б) физический:

— означивание, уподобление, освещение, проявление, актуализация...

И на каждый режиссерский жест пустота пространства отзывается воплощениями и их виртуальным эхом, складывающимися в подлинную стереовизию и стереофонию.

31. осколок тридцать шестой: МИСТЕРИИ СВЕТА

Далее пойдет затяжная, как прыжок с парашютом из стратосферы, когда дергают за кольцо перед самой землей, цитата в подтверждение мысли о светоносности времени. Цитата из малоизвестного адепта священной науки, традиционалиста XX столетия, толкователя эзотерического знания Рене Генона, которого я уже цитировал в скрытой форме:

"Создание проявленного универсума, согласно этимологии греческого слова "космос", — это создание "порядка" из "хаоса" (на санскрите "rita"— ритуал, на латыни "ordo"— порядок, но корень один, этимологически ритуал есть то, что исполняется по порядку); "хаос" это в платоновском смысле слова — неопределенное, "космос" — определенное.

Во всех мировых традициях создание космоса-порядка уподобляется освещению.

"Да будет свет"— Творение — Fiat Lux.

"Хаос" символически отождествляется с мраком: ЭТО ПОТЕНЦИЯ, исходя из которой "АКТУАЛИЗИРУЕТСЯ" проявление, то есть, в конечном счете, субстанциональная сторона мира, которая, таким образом, описывается как темный полюс существования, тогда как сущность есть его светлый (высвеченный) полюс.

Освещение "хаоса" извлекает из него "космос"; с другой стороны, это проявление и содержит одновременно идеи "выражения", "зачатия" и "светлого излучения" *(A.Coomaraswamy)*.

Солнечные лучи делают вещи видимыми, освещая их, заставляют их появляться, следовательно, символически говоря, их "проявляют".

Можно доказательно утверждать, что свет "реализует" пространство"[35].

Френсис Бекон в "Возвращении Мюнхгаузена" так определял эксперимент (читай — мизансценирование пространства):"Мы лишь увеличиваем или уменьшаем расстояние между телами — остальное делает природа".

Для работы с пространством по увеличению или уменьшению расстояний между телами в распоряжении режиссера находится достаточно широкий ассортимент (набор) возможностей воздействия на тела...

Действенный:

— выбор, позиционирование, экспозиция, репрезентация, умолчание и, главное, — актуализация;

Духовный:

— одухотворение, внушение, убеждение, любовь, насилие, мистификация, идеализация;

Первое дело при общении с пространством — это определение места и значения АВТОРА:

— актуализация (функция автора),

— перспектива (статус автора),

— ракурс (модальность или авторская колокольня, модус автора).

Автор, работающий в пространстве, неизбежно раздваивается между 1-м и 3-м лицом, что приводит к двуполюсности напряжений силовых линий конструкции.

Первое лицо — это лицо непрямого говорения, всегда находящееся вне пространственности материала говорения, третье лицо всегда в самой гуще этого материала — само говорение.

Меню опций автора: жанр, повествование, конфликт, гармония, диссонанс, контрапункт, полифония, композиция, лейтмотив...

Меню процедур автора: анализ, выбор, актуализация, предварительная корреляция, репетиция, съемка, отбор материала, монтаж, озвучивание, перезапись — окончательная корреляция, эталонирование.

Стиль — это обжитой автором космос виртуальных пространств.

"С-код" (системный код) — правила пространственных игр, выбираемые автором для себя и зрителя.

Возникающие на плоскости кадра смыслы это как бы сейсмографически точная запись, фиксирующая сдвиги в глубинах пространственных отношений. На поверхности земли (кадра) отражаются только последствия этих сдвигов: трещины страстей, вулканы идей, цунами конфликтов, земле(плоскосте)трясения сюжетов, оползни воспоминаний, провалы памяти, обнажения сущностей...

32. **осколок двадцатый:** СИНХРОННЫЕ ПРОСТРАНСТВА МИЗАНСЦЕН

Великий Немой заговорил тридцати лет от роду.

Есть мрачный анекдот о немом ребенке.

Пришло время — дитя не заговорило. Дитя упорно молчало многие годы. Горю родителей не было предела. Врачи оказались бессильны. Однажды за завтраком (в возрасте тридцати лет, заметьте, кино тоже было тридцать) немой, отодвинув чашку с кофе, сказал:

— Кофе холодный.

— Так ты умеешь говорить?! — поразилась мать.

— Конечно, — ответил немой. — Только о чем было говорить... Кофе всегда был горячий...

Кинематограф был рожден говорящим. Он тоже только молчал до времени.

Кофе всегда был горячим.

Первыми услышали красноречивое молчание кино музыканты. Они стали провоцировать Великого Молчуна на откровения в звуках.

Так появился перед экраном тапер.

Время от времени кино вновь принимает обет молчания.

Тогда возрождается истинный киноязык. «Голый остров» Кенето Синдо тому пример. Дважды по году налагал на себя обет молчания и я — тогда появлялись «Родник для жаждущих» (1965) и «Лебединое озеро. Зона» (1989).

33. **скалка двадцять четверта:** ТАК БУТИ ЧИ НЕ БУТИ?

"Дієслово є необхідною умовою будь-якої мови, там, де його не існує, принаймні у прихованому стані, не можна говорити про наявність мови... Початок мови треба шукати там, де виникає дієслово..."[36]

Хіба може існувати в кіномові дієслово або щось подібне до нього за своєю функцією?

Мішель Фуко продовжує:

"Уся сутність мови зосереджується в одному-єдиному слові "бути". Без нього все залишалося б невимовним. І люди, як деякі тварини, були б спроможні користуватися своїм голосом, проте жоден з їхніх вигуків, що лунав у пралісі, ніколи б не поклав початок великому ланцюгу мов"[37].

"Мова висловлює своє буття та з'єднується з ним через єдине дієслово (бути); мова не спроможна була б існувати як мова, якби те слово, те єдине слово, не вміщувало в собі усю мову..."[38]

"Дієслово збирає у своїй формі модифікацію часу: бо сутність речей незмінна, зникають та з'являються лише їхні існування, тільки вони мають минуле та майбутнє..."[39]

Як же бути з бідолашним кінематографом, який нібито є втіленим часом, коли він не має дієслова, що несе в собі часові відмінки?

ВІН НЕ МАЄ ДІЄСЛОВА *БУТИ*!!!
ВЗАГАЛІ НІЯКОГО ДІЄСЛОВА!!!
ЯК БУТИ БЕЗ ДІЄСЛОВА *БУТИ*?

Мішель Фуко згадує в "Археології гуманітарних наук", що один граматист кінця XVIII сторіччя, порівнюючи мову з картиною, визначив іменники як форми, прикметники як кольори, а дієслово (бути) як саме полотно (холст).

Це феноменально!

Дієслово *бути* в кіномові — це сама площина кадру.

Саме на площині кадру набувається буттям все, що на цю площину вміщується.

Розміщувати в певних співвідношеннях форми-іменники, забарвлені кольорами-прикметниками у площині кадру, надавати їм територію співіснування означає надавати їм статус *буття*, означає — промовляти, одночасно представляючи їх за допомогою знаків та надання знакам форм, що керовані дієсловом *бути*.

Мізансцена, розіп'ята на площині кадру, є синтаксисом кіномови.

Невідомо, чого більше у цій сентенції — проблематики часу, аспектів мізансцени чи то таємниць буття простору кадру...

34. **осколок сорок седьмой:** ТАВРО КАДРА

Вспомним, что первым в том коротком наборе слов, в том сакральном стаде коров, без которых не обойтись кинематографу, без сомнения и по праву стояло слово

КАДР

("Внутри серии каждый термин имеет смысл только благодаря своему положению относительно всех других терминов"[40], утверждает Жиль Делез. Послушаем совета и продолжим гармонизацию терминологии. Термин КАДР в кинематографе как бы вбирает в себя абсолютно всю терминологию. Именно в кадре каждый термин занимает определенную позицию по отношению ко всем другим терминам и обретает кинематографический смысл.)

Кадр — пространство, в котором гипотетические сценарные высказывания превращаются в кинематографическое конъюнктивное.

И несмотря на то, что конъюнкция считается логической операцией, с помощью которой из двух или нескольких высказываний создается новое высказывание, связь между ними не может быть сведена ни к аналитическому тождеству, ни к эмпирическому синтезу, скорее она принадлежит к области значения (сигнификации) — так обретается *дар смысла*[41].

Кинематограф *становится* кинематографом, обретая *дар смысла*, нигде кроме, как в кадре.

“*Смысл,* — утверждает Жиль Делез, — *это всегда эффект. Но эффект не только в казуальном смысле. Это также эффект в смысле “оптического эффекта”, или “звукового эффекта”, или, еще точнее, эффекта поверхностного, эффекта позиционного и эффекта лингвистического.*

Итак, эффект — вовсе не видимость или иллюзия, а продукт, разворачивающийся на поверхности и распространяющийся по всей ее протяженности. Он строго соприсутствует со своей причиной, соразмерен ей и определяет эту причину как имманентную, неотделимую от своих эффектов...”[42]

Обустройство кадра, следовательно, и есть главной заботой режиссера в его намерении непрямого говорения.

Однако само *слово* КАДР обслуживает несколько различных сущностей.

Кадром принято называть единичное изображение на пленке как в позитивном, так и в негативном вариантах.

Кадром называют и изображение в визире кинокамеры, картинку, которую видит оператор, или то, что видит режиссер на мониторе.

Кадром обозначают каждый отдельно снимаемый фрагмент фильма.

Ему присваивается определенный номер заранее, еще в режиссерском сценарии. И номер этот сопровождает данный кадр навсегда. Он наносится мелом на хлопушку, или набирается электронным способом во встроенную систему маркировки. Он фигурирует при монтаже изображения и негатива. Под этим номером кадр фиксируется в монтажном листе после окончания фильма. Он обязателен для отчетности и планирования.

Никого не смущает, что этот номерной кадр на самом деле является серией кадров.

У этого кадра из режиссерского сценария есть не только номер, но и обязательно указывается его продолжительность в метрах, секундах или кадрах. Скажем, в монтажном листе указано: кадр № 127, продолжительность — 8 метров и шесть кадров.

В одном метре 35-миллиметровой пленки обычно располагается 52 кадра. Это стандарт. Следовательно — в кадре № 127 всего 422 отдельных кадра или 17 с половиной секунд, при стандартной скорости кинокамеры и кинопроектора 24 кадра в секунду.

Длительность кадра в метрах или футах — первый показатель, который формирует стоимость съемки данного кадра.

На кадр № 127 понадобится около 20 метров негативной пленки, с учетом «хлопушки» с номером в начале и захлеста после команды «Стоп», если обойтись только двумя дублями. Также понадобится столько же метров магнитной пленки при съемке и в десятикратном размере при монтаже и перезаписи звука. Позитивной пленки на этот кадр уйдет столько же, сколько и негативной, если отбирать дубли после печати, или только 10 метров, если отбирать нужный дубль на съемочной площадке.

Столько же понадобится магнитной пленки.

Плюс печать эталонной копии с негатива и изготовление дубль-негатива.

Все это помножьте на стоимость выбранных вами типов пленок, и снимать длинные кадры вам не захочется.

Кадром, наконец, называют рисунок, сделанный режиссером или художником в период подготовки к съемкам.

Серия таких рисунков для сцены или эпизода называется раскадровкой.

Раскадровки Эйзенштейна к фильму “Иван Грозный” стали классикой не только кино, но и графики.

На съемках фильма “Тени забытых предков” каждый вечер накануне съемочного дня рисовали в четыре руки — Параджанов излагал, как правило, некие общие идеи или эмоции с помощью всего, что попадалось ему под руку — карандашами на обрывках газет, спелыми ягодами афин по моей белой рубахе, мелом на входной двери, гвоздем по столешнице; художник Якутович на метровых планшетах создавал станковые графические листы, кинохудожник Миша Раковский рисовал в своей замусоленной записной книжке кадрики размером с почтовую марку, я бегло прорисовывал для себя кадр за кадром в обычной ученической тетради в клеточку.

В результате из-за этого вороха изображений разражался скандал, и Параджанов обвинял всех нас поголовно в том, что мы не готовы к съемке и не умеем рисовать.

Утром на съемочной площадке он предлагал нечто совершенно иное и не подготовленное. Как правило, из кармана извлекалась книжечка Раковского, Параджанов зашвыривал ее в кусты, и мы приступали к съемкам, обговаривая каждый кадр непосредственно перед съемкой. Никто уже ничего не рисовал. Все нарисованное вызывало у режиссера приступы ненависти и вандализма — он уничтожал рисунки, любые рисунки — наскальные, на бумаге, на обрезках досок и на фанере. Он рвал в клочья любое изображение, втаптывал его в землю и начинал пантомимический показ будущего кадра.

Поскольку я безо всякого труда удерживал в памяти все раскадровки, созданные накануне, то и реализовывал их при съемке явочным порядком. Благо, камера было ручная — «Конвас-автомат», и кроме меня никто не контролировал момент съемки.

Особенно тщательно прорабатывались с художником по костюмам Лидией Байковой моменты колористической орга-

низации кадра и фактуры всех действующих элементов сцены.

Байкова постоянно возила с собою грузовик костюмов и атрибутов к ним и занималась прямо в кадре цветописью костюмами. Ее звездным часом бывали массовые сцены. В них она превосходила самое себя — будучи блестящим живописцем, она инсталлировала из цветовых пятен гуцульского костюма истинные колористические шедевры в стиле ташизма.

На самом деле эти “импровизации” были тщательно прописаны темперой в подготовительный период как эскизы костюмов в виде жанровых сцен раскадровок к фильму.

Освещение, как правило, выставленное накануне, корректировалось по вчерашним раскадровкам и нынешним новациям мизансцены.

Могу твердо заверить, что кадров, не прорисованных заранее, в фильме “Тени забытых предков” практически нет. Все они, так или иначе, впервые являлись в предварительных раскадровках, в вечерних рисунках.

Многие режиссеры, и я в их числе, как правило, работают по раскадровкам разной степени подробности. Обычно, в работе над фильмом у меня возникают две серии раскадровок.

Первую делает художник фильма в подготовительный период по ключевым моментам проекта, как первый и сознательно не сдерживаемый никакими ограничениями поиск изобразительного решения: композиционные вариации, колористические изыски, парадоксальность тональностей, драматургия света.

Вторая серия раскадровок появляется уже как собственно покадровая прорисовка после освоения съемочной площадки и репетиции с актерами.

Эту серию делаю я сам, и она обязательна к исполнению при съемке всеми участниками съемки, начиная от режиссера, кончая осветителями и помрежами.

В этой раскадровке не только подробно прорисованы все ситуации внутрикадровых изменений, но особенно тщательно разработан ритм, все ключевые смыслообразую-

щие конфигурации и особенно выделены стыковочные моменты кадров по ритму, крупностям, направлениям движений, динамике освещения и закадровым силовым полям.

Все кадры этой раскадровки имеют еще и порядковый номер съемки, который, как правило, отличается от порядкового сценарного номера, но организует ритмичную работу съемочной группы в течение дня.

Во времена моей молодости в киноинституте познакомиться с девушкой называлось “закадрить”.

Прав был Сталин, когда изрек “Кадры решают все!”

Но все же главное значение кадра — это КАДР как результат творческих усилий киногруппы, как основной продукт киносъемки.

35. **осколок сорок девятый:** “С-КОД”, ИЛИ ПОПРОСТУ — КИНОСЪЕМКА

Бытует убеждение, что съемка — это и есть режиссура.

На самом деле команда “Мотор! Начали!” звучит тогда, когда все, или почти все, уже позади, когда дело сделано и творение неотвратимо удаляется от режиссера со страшной скоростью.

Теперь оно уже в руках исполнителей: актеров, оператора, пиротехников, тележечников и Бог знает кого еще.

Режиссер с тихим отчаянием наблюдает, как на его глазах сцена меняет очертания, наполняется чужими интонациями, рефлексами, настроениями, смыслами.

Смысл возникает действительно как дар, только сильно скорректированный иными участниками кадра смысл, уже с известной долей иронии над режиссерскими потугами, а не как высказывание, абсолютно аутентичное запланированному автором.

Требование режиссера повторить сцену еще раз, сделать так называемый *дубль* — это отчаянная попытка вернуть себе контроль над произведением, хотя бы еще на один краткий миг.

Но, увы, команда "Начали!" отрезает по живому, рвет пуповину и все...Остается только смириться.

К тому же, с этого момента вся ответственность за произведение тяжко обрушивается на плечи режиссера.

Пока режиссер не сказал заветное "Мотор! Начали!" отвечать за несовершенство еще неснятой сцены должен кто угодно, только не режиссер. Может продюсер — потому, что не обеспечил достаточное финансирование, ассистент— потому, что подобрал не ту массовку, костюмер — потому, что не офактурил должным образом костюмы, гример — потому, что переусердствовал с пудрой для героини, и так до бесконечности...

Команда "Мотор!" примиряет режиссера со всеми халтурщиками, бездельниками, бездарностями и врагами в кадре; этой командой он подтверждает — все, что сделано для кадра, сделано именно так, как он хотел и добивался, и что дальше за содеянное спрос только с него.

Грехи и огрехи всех автоматически валятся на него.

Не торопись кричать "Мотор!"

Эта команда должна прозвучать только тогда, когда тебя переполнит ликование: то, что я сотворил, — прекрасно, лучше быть не может.

Мгновенье, остановись!

Мотор!

Начали!

Даже если это крошечная сцена на задворках, вроде той, что стала классикой, из фильма Анджея Вайды "Пепел и алмаз".

Не торопись кричать "Начали!"

Это команда открывает врата туда, откуда возврата нет.

Мизансцену кадр за кадром пожирает объектив, как Хронос своих детей.

Мизансцена запечатлена — и все...

...и нет на свете более бесполезной и ненужной вещи, чем отснятая мизансцена...

Кинорежиссер не создает в реальном жизненном пространстве ничего такого, что можно было бы употребить для какой-либо иной цели, кроме съемки.

Это кабалистическая, для постороннего глаза, абсолютно бессмысленная, кратковременная организация пространства, удерживаемая в своей цельности исключительно волею режиссера и только ради мгновения съемки.

Это, безусловно, сакральный момент кинотворчества.

Что же происходит в этот миг в этом месте?

Почему только из этой точки и из этого момента можно осмыслить и организовать весь процесс создания фильма?

Созданный светом многомерный мир физической реальности, определенным образом организованный перед объективом, при помощи света же запечатленный в кадре...

...и все?

Нет, не все.

Без воспроизведения светом же на плоском экране для восприятия зрителем произведения не существует.

Обратимость синематического восприятия и выражения есть "облеченная возможностями структура" кинематографической коммуникации.

Это поэтическое выражение "enabling structure" —"дающая возможность структура" или "чреватая возможностями структура" — позаимствована у Вольфганга Изера, из его работы "Акт чтения".

В семиотике этот термин имеет более сухое наименование "С-код", то есть "системный код".

Умберто Эко, конституируя этот термин, писал: *"С-код" (системный код) делает ситуацию целостно воспринимаемой и сравниваемой с иными ситуациями, приготовляет дальнейшие пути возможных корреляционных кодирований структуры. Без этого системного кода обмена кинематографическое восприятие и выражение (то же самое можно утверждать и о бытовом восприятии — выражении)*

становится невозможным, чувственно и умонепостигаемым, и, тем более, все последующие (вторичные) и более специфически кинематографические коррелятивные коды обречены на закрытость.

Имеются в виду коды повествовательные (нарративные), коды стилевые, коды субъективного видения, жанровые, монтажные коды и тому подобное. Без сомнения, кинематографический "С-код" (системный код), основанный на свойстве обмена и способности к обратимости восприятия и выражения, может быть полностью предан забвению и вытеснен соответственными аналитическими и синтетическими акцентами в классических и современных кинотеориях"[43].

Любая коммуникативная система зиждется на определенном коде.Тот или иной способ кодирования и определяет возможности структуры, то, чем она беременна, какие возможности в ней заложены.

Каков этот "С-код" киноязыка?

Кентавр "Кинорежиссер-Кинокамера", а точнее, киносъемка, воплощает момент восприятия (анализ) и выражения (синтез), а последующая процедура кинематографического опыта — проекция (другой кентавр "Проектор-Зритель") воплощает момент зеркального воспроизведения первой процедуры (съемки): выражение — восприятие.

Инструментальное посредничество кинокамеры и кинопроектора не есть механическое удваивание или дублирование натуры, оно создает код перевода объекта в кинопроизведение.

Любое инструментальное посредничество накладывает свои ограничения или расширения на процесс восприятия. Мир, воспринимаемый кончиком трости слепого, закодирован (С-код) по законам тактильно-звукового ряда, и к нему не может быть применим далее закон, скажем, колористической живописной композиции.

Выражение восприятия при помощи компьютера или куска мела будут обусловлены (закодированы) инструментом, который определит присущие ему коды коммуникации.

Мел нуждается в черной шероховатой доске, на полированной поверхности он будет скользить, как корова на льду, не оставляя следов. Меловая крошка, застрявшая в рельефе черного макропейзажа классной доски, в виде орнаментального кода нуждается в закодированном тем же кодом перципиенте.

Кино нуждается в зрителе.

Ряд: режиссер — камера — проектор — зритель только тогда единство, когда они объединены "С-кодом" (системным кодом).

Кинокамера и кинопроектор — это не два различных инструмента — это единая кодирующая система кинопроизведения и сама работающая в системе этого кода.

Мы как-то забыли даже, что в момент появления кинематографа киноаппарат был универсальным, бифункциональным: он и снимал, он и показывал.

Не было отдельно проектора и кинокамеры.

Был единый универсальный киноаппарат.

Этот универсальный киноаппарат полностью пародировал процедуру человеческого видения.

Луч света, отразившись от познаваемого объекта и неся в себе его отпечаток, всю информацию о нем, проходит через хрусталик глаза (объектив), запечатлевается в локальной зоне светочувствительной сетчатки глазного дна (пленка), микромускулатура передергивает глазное яблоко (обтюратор и лентопротяжный механизм), подставляя под луч новую свежую зону светочувствительных датчиков. Так завершается первый акт: "восприятие".

И снова луч света, воплощаясь в запечатленное на пленке изображение, доставляет его на экран, последовательно — кадр за кадром, точно так, как нервные волокна доставляют в кору головного мозга последовательные (порция за порцией) сигналы раздражения.

В мозгу (и на экране) отдельные последовательные сигналы синтезируются в изображение объекта.

Второй акт закончен "выражением".

При этом картинка проделывает сальто, дважды переворачиваясь — первый раз ее переворачивает объектив-хрусталик, второй раз ее уже ставит с головы на ноги мозг, ориентируя по гравитационному полю.

В кино картинка тоже делает сальто, первый раз на 180 градусов ее крутит объектив съемочного аппарата, заканчивает полное сальто уже объектив проектора и ставит картинку на ноги на экране, ориентируясь по рамкам кадра.

“С-код” кинематографа чрезвычайно легко и просто постигаем именно потому, что он есть пародией физиологического “С-кода” процесса визуализации мира.

“С-код” при всем при этом не есть некий справочник переводчика, который автоматически предоставляет вам адекватное толкование и смысла и процедуры смыслообразования.

Нет, он только мастер-ключ Управляющего, который открывает все двери в отеле “Кино”, включая сейф.

Ну, а что за теми дверями и в том сейфе, можно узнать, обладая уже иными вторичными субкодами, которые будут выводиться для данной структуры только из ее “С-кода”.

В фильме Ридни Скотта “Блэйд Раннер” (1992) есть персонаж — искусственный организм, “реплика”, который ученый-экспериментатор создал по образу и подобию своему. Это полное повторение оригинала буквально в генетическом смысле. Так вот, этот персонаж в фильме говорит своему создателю:

“О, если бы вы только могли увидеть то, что я вижу вашими глазами!”

“С-код” не сделает всех зрителей одинаковыми, а произведение не будет наделено единым безвариантным толкованием.

То, что находится между камерой и проектором или внутри кинокамеры-кинопроектора, не в реальном физическом измерении, а в воображаемом пространстве, созданном творческим актом обоих (творца и зрителя), и есть **“обоюдовоображаемый объект”[44]**, как для кинотворца, так и для кинозрителя.

Несмотря на посредничество камеры-проектора (инструмента, который вмешивается в акты восприятия и выражения, как означивания, так и воспроизведения), кинотворец и зритель находятся в непосредственной непрямой перцептуальной вовлеченности один в другого и в прямой вовлеченности в познаваемый мир, их и следует определить как **"обоюдовоображаемый объект".**

Оба они, будто жених и невеста, обручены (и обречены) на взаимную обусловленность как в воспринимающих, так и выражающих актах.

Два воплощенных акта восприятия и выражения — оба ставшие возможными благодаря инструментам — граничат при восприятии мира, а также пограничны и в выражении этого мира, и границы эти пролегают в плоскости кадра-экрана.

Пространство, где происходят все эти события, называют по-разному, кто называет его "интерфейсом субъективности", кто "гиперпространством", кто "электронным пространством".

Мне из всего этого больше нравится название "ВИРТУАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО". То есть — сильное пространство.

В нем нет картезианских координат.

Нет гравитации.

Нет ничего из вериг нашего рационального мира.

Оно не принадлежит телу.

В нем есть "свободное падение", или, точнее, "свободное парение" воображения[45].

Есть такой весьма популярный фильм депутата Говорухина "Место встречи изменить нельзя".

Так вот КАДР — это как раз и есть то самое место встречи всех участников творческого процесса в кино, которое изменить нельзя, потому как иного просто нет.

По праву главным на этих сборищах-"малинах" был и есть актер.

36. слепленый кусок из трех осколков: 32-го, 40 — 44-го:

ДИАГНОЗ: АКТЕР

Д.П.: *"Имеется ли у тебя какой-то особый процесс, который содержит тайну трансформации реального человека в феллиниевский персонаж?"*

Ф.Ф.: “ *Хм, это, собственно, и есть вся моя работа... Я не имею некой особой системы, которую я бы практиковал как религию. Я исполнен веры только в одно: в готовность посвятить всего себя целиком и полностью на обслуживание фантазий, которые я хочу материализовать. Я никогда не делаю ошибку адаптации актера к персонажу. Я крою роль по индивидуальности. Каждый фильм отличен от последующего, и каждый момент полностью отличен от иного момента. Да, я не имею системы. Я не мог бы основать киношколу. Поводыри моей души — восприимчивость, открытость и непредвзятость. Ну что такое артист, в конце концов? Артист — это медиум. В определенном смысле, он только рассудок, нервная система, тело, руки: мысленный образ, предназначенный быть населенным неким родом мечты, фантазии, идеей, сантиментом, которые затем становятся характерами и ситуациями, сюжетом-историей. Душа артиста — императив достижения цели в материализации его истории посредством опыта и мастерства. Артист — мастеровой*”[46].

37. изображение вне осколка:
АКТЕР — РАЗ

Актер — это самая священная корова из всех священных коров киностада. Эта “корова” в равноапостольном ранге святости. На нее можно только молиться.

Что и делает половина человечества. Культ звезды тому подтверждение. И тот же культ — конец Актера.

Несколько свидетельств об АКТЕРЕ из первых рук...

Энтони Хопкинс, звезда, вспыхнувшая после 30 лет медленного, но мощного сгорания в театре, английский актер, получивший “Оскара” за роль в фильме “Молчание ягнят”.

Э.Х.: “*Молодым мне хотелось все попробовать, каждый раз играть по-разному. Я любил перегрузки, даже злоупотреблял ими. Я сыграл день за днем сто спектаклей — рекорд! — “Короля Лира”. В конце концов мне осталась одна*

дорога — в психушку. Я не знал, что делать, чтобы как-то разнообразить игру. Это было тяжело морально и физически. После каждого представления у меня было ощущение, что я раздавлен автобусом. Часами лежал в горячей ванне, чтобы прийти в себя. Нет уж, спасибо! Предпочитаю кино".

(Прерву на мгновенье исповедь, чтобы отметить важное: актер в театре и актер в кино, оказывается, *разное*. — *Ю.И.*)

"И теперь, когда я читаю сценарий, больше внимания обращаю на одну, главную, черту героя, и стараюсь сделать его реальным с помощью последовательно налагаемых красок. Достаточно глубоко выучить текст роли и хорошо подготовиться. И при команде "Мотор!" слова потекут сами собою. В общем, все просто. Играть, знаете ли, —это не решать мировые проблемы. Это только игра! Мне случалось оказываться на съемочной площадке с режиссерами и актерами, которые так серьезно воспринимали свои задачи, что мне начинало казаться, будто я попал на бойню. Настоящий морг. Тогда я смывался... Воплощать героя — это лишь робота, а не наваждение".

Не знаю, что имел в виду Хопкинс, когда упомянул морг, похоже, что установку Станиславского на то, что режиссер должен умереть в актере. Представляете, каждый приличный актер в конце своей карьеры являет собой гигантское, вроде Арлингтонского, кладбище режиссеров. А молодой, начинающий актер — это пустое кладбище с вырытыми и зазывно готовыми для захоронения могилами, однако убийственно пустыми. Разве что с одинокой могилкой режиссера-самоубийцы за оградой кладбища, который неосмотрительно решился умереть в неизвестном актере.

Бог с ними, с актерами-кладбищами, а что же все-таки можно выудить из этого *монолога артиста за сценой* полезного для определении профессии актера?

Первое: актерство — это работа безо всяких отклонений в мистику, без наваждений и жертвенности; специфическая, однако довольно простая работа, по процедуре исполнения — *это только игра*!

Качественно исполнять работу-игру можно, соблюдая некие предварительные условия: прочитать сценарий, отыскать главную черту героя и... хорошо подготовиться. Боюсь, что в слово *подготовиться* может, как в бездну, провалиться целая актерская жизнь.

И еще: создание образа — это последовательное наложение красок. Негусто, но на кладбищах информация всегда пугающе краткая.

38. **снова вне осколка — в пустоте:** АКТЕР — ДВА

Мой друг актер Лесь Сердюк, потомственный Народный Артист, сыгравший более сотни ролей в кино, уверяет, что актер — это не профессия, а диагноз.

И людей с таким диагнозом можно использовать только на определенных видах работ.

Лесь заказал знакомому скульптору надгробный памятник себе-актеру в виде вырубленной из бело-розового каррарского мрамора пары кирзовых сапог. Из-за своего, тоже будто вырубленного из камня, лица, он всю жизнь играл людей грубоватых, с тяжелой судьбой, крутым нравом — солдат, шахтеров, партизан, зеков, колхозников, бандитов, а их всех объединяла одна характерная черта — кирзовые сапоги.

"Я в роль вступаю, как в сапоги. Стоит мне намотать портянки и обуть сапоги — роль сделана. Для меня сапоги, как чужая жизнь, в которую я вступаю перед командой "Мотор!". Я роли различаю по сапогам".

Однажды Лесю предложили сыграть дирижера симфонического оркестра Мравинского. Он отказался, потому что режиссер не позволил ему играть эту роль в кирзовых сапогах. А зря. Ходил же Вася Шукшин в кирзачах и в киноинститут, и по столичным редакциям, и в ресторан "Дома Кино" — и ничего, а был уже известным режиссером и писателем, а актером и подавно — звездою был.

За эти самые сапоги Васю и в киноинститут приняли на режиссерский факультет.

Мастеру очень уж хотелось открыть народный талант.

Шукшин, будучи именно таким талантом, одолжил у своего шурина-тракториста его кирзачи, которые тот держал на тракторе, даже в дом не брал, такие они были страшные. И в этих сапогах Шукшин явился на экзамен в институт кинематографии (ВГИК) к Михаилу Ромму, интеллигентнейшему человеку.

Естественно, сапоги были приняты, а заодно, в сапогах, принят в киноискусство и самобытный талант с Алтая Василий Макарович Шукшин.

Из этого следует, как минимум, один вывод: актер и сыгранная им роль — явления из разных миров.

Роль принадлежит знаковой системе, актер — грешному миру людей.

Актер — это специалист для исполнения ролей.

Для исполнения этой работы нужна особая психофизическая предрасположенность, талант и профессиональные навыки.

Эти навыки, предрасположенность и талант складываются в комбинацию двух известных видов: одни исполнители имеют тенденцию проецировать в роль свою индивидуальность, другие проецируют характер, который надлежит исполнить на экране.

По этому принципу их и востребуют режиссеры.

Феллини работал с теми, кто приносил на экран свою неповторимую самость.

Энтони Хопкинс искал в роли характер, чтобы воплотить его.

39. **осколочная пыль:** АКТЕР — ТРИ

Специфика работы актера в кино такова, что это уже и не специфика вовсе, а принципиально иной вид актерской деятельности.

Работе актера в кино нет аналогов в исполнительских искусствах настоящего и прошлого.

Актер в театре, интерпретируя роль, делает это непосредственно перед зрителем и для зрителя.

Спектакль строится на установлении прямой и обратной связи со зрительным залом.

Спектакли не играют в пустых залах. На репетициях роль зрителя выполняет постановщик. Насколько гениально постановщик сыграет роль зрителя во время репетиций, настолько успешным будет контакт со зрителем во время спектакля и успех спектакля.

Актера в театре делает зритель, потому что он — единственное разумное оправдание лицедейства.

Актер в кино не знает зрителя.

Его исполнение в момент съемки не предназначено для зрителя вовсе, в момент съемки его исполнение как бы демонтирует роль на означающие элементы для записи по фрагментам на кино и звуковых пленках.

Роль как целостность будет сложена из этих фрагментов, потом, при помощи разнообразных технических приемов и процедур.

Актерское исполнение роли в момент киносъемки создает не конечный продукт, а промежуточную стадию существования кинообраза.

Актер производит операцию означивания материала, отражения в код киноязыка.

Игра жизненных реалий в многомерном пространстве актом съемки переводится в двумерную плоскость экрана, чтобы стать материалом знаковой системы.

Конечный продукт актерского исполнения — весь в знаковой системе кадра.

И только как киноязык он вступает в контакт со зрителем. Со зрителем имеет дело знаковый референт роли.

Актера там уже нет, актер остался в грешном мире людей и идет пить пиво.

Перефразируя “Парадокс об актере” Дидро: “*удивительный паяц, которого поэт держит за веревочку и которому*

он каждой своей строкой указывает ту настоящую форму, которую тот должен принять," в кино можно выразить так: "*...удивительный паяц, которого режиссер водит за веревочку перед камерой и каждой строкой сценария подсказывает ему ту настоящую форму, пригодную для запечатления в кадре, которую он должен принять*".

Совместить своим творческим актом мир во плоти (сам актер) и воображаемый мир персонажа (роль) до полной нераздельности, материализовать своей физической реальностью воображаемое, означить мир и одухотворить своей личностью пространство знака — вот "*волшебное клеймо его амплуа*" (Патрис Пави).

Бедный киноактер, чего только про него не наговорят.

А он не имеет зачастую даже режиссера в качестве зрителя. Режиссер может находиться в момент его актерского подвига скорее всего за пределами съемочной площадки у монитора контрольной видеосистемы.

Еще чаще съемочная камера так заставлена осветительными приборами, тенителями, отражателями, микрофонами и задами ассистентов оператора, которые, как пиявки, впились в кинокамеру, так что скрытого за гроздьями их тел режиссера можно и вовсе не отыскать актеру во время съемки.

Иногда съемочный аппарат выписывает такие опасные для жизни окружающих траектории по съемочной площадке, что режиссеру лучше находиться подальше.

Съемка ориентирует актера строго на камеру не только по направлению, но и по существу актерского акта.

А камера — не партнер, камера — железяка.

Да, скажете вы, но с той стороны камеры оператор, живая душа, на худой конец и он сойдет за зрителя. Черта с два. Вот уж кто не видит актера вплотную, так это точно оператор. Для оператора актер — лишь место приложения таланта осветителя, лишь масса для уравновешивания и организации пространства и движения, лишь плоскостная фигура для

решения композиционных задач, для него актер не более чем говорящий знак в кадре. Оператор — каллиграф, выписывающий вензеля знаков. Оператора можно оправдать, он уже с другой стороны камеры. А по ту сторону уже другая держава с другими законами.

Операторский глаз в кадре, уже означенном.

Для него кадр — икона.

А пути, путники и способы, которые ведут к этому кадру, к иконе, для оператора формализованы, иначе кадр не создашь.

40. осколок микроосколка: АКТЕРАКТЕРАКТЕРАКТЕРАКТЕРАКТЕРАКТЕРАКТЕРАКТЕР

Кино отнимает у актера зачастую и партнера.

Широко распространенный вариант — съемка сцены раздельно по направлениям и по времени; однажды в одном направлении работает один исполнитель, а в другой раз в противоположном — второй. И оба работают без партнера. Только в кино возможно предложить исполнителю работать без партнера.

Отдельно от партнера.

И даже не по памяти.

Он, исполнитель, может вообще не встретиться со своим напарником по сцене во время съемок.

В законченный съемками и смонтированный фильм "Белое солнце пустыни" была отдельно снята роль жены главного героя.

Исполнитель главной роли Анатолий Кузнецов в это время отдыхал в Пицунде и не предполагал, что в кино его женили.В сценарии он был холост. "Жена" провела свою роль, глядя на фотокарточку Анатолия Кузнецова, купленную в табачном киоске напротив "Мосфильма".

И уж совсем немыслимая на театре практика — в кино норма: снимать роль не в хронологическом порядке, не по сюжету, а так, как удобно расписанию и в целях экономии. Кадр из начала роли, потом внезапно — часть финальной сцены, потом кульминация, потом серия перепутанных во

времени сцен, снова досъемка к финалу, потом — пересъемка средней части начала, возвращение к какой-то потерянной части, затем вновь написанный эпизод, серия крупных планов в разные места сюжета "для удобства монтажа", проходы на "всякий случай" Бог знает куда и снова пересъемка начала, но с другой смысловой нагрузкой и другим партнером.

И все это то с партнером, то — без.

Лето зимой, зима обязательно летом, как ледовое побоище на замерзшем озере северной России, снятое в августе на соляном такыре под палящим солнцем Туркмении. (Эйзенштейн, "Александр Невский".)

А потом на озвучивании надо будет вложить в артикуляцию в отснятой сцене текст, противоположный по размеру и смыслу тому, который был на съемке.

Фильм "Комиссары" был переозвучен трижды и каждый раз исключающим предыдущий смысл новым текстом.

Ну, это уже дела цензуры.

Утверждают, что некоторые современные режиссеры вообще не дают текста актерам на съемку.

Предлагают им общаться во время съемки любым набором бессмысленных звуков, вплоть до перечисления цифр.

Якобы сам Феллини грешил этим.

А потом, во время озвучивания, создают диалоги, исходя из визуальной наполненности сцены, иногда озвучивая роль даже иными актерами.

Актер-исполнитель в кино низведен до странного состояния, когда у него появляется самостоятельно действующая тень, — у актера появляется дублер.

Дублер проходит наиболее тяжкую процедуру подготовки съемки: установку света, разведение мизансцены и даже участвует вместо актера в некоторым моментах съемки.

В самом конце съемок моего первого многострадального фильма "Родник для жаждущих" умер исполнитель главной роли Дмитрий Милютенко, так и не закончив ее. Великий актер, "сивый птах из гнездовья Курбаса", как назвал его Иван Драч.

Два больших эпизода были сняты с дублером, заменившим Милютенко. Сходства добиться было невозможно, да и не ставилась такая цель, невозможно было получить от дублера результата на уровне такого могучего актерского дара, каким обладал Милютенко. Сцена была снята на "общем плане" так, что достоверно распознать облик Милютенко было практически невозможно. Эпизоды, стоящие в монтаже перед эпизодом с дублером и после него, как бы заполнили собою все пустоты актерского исполнения в этом моменте. Никто ни разу не опознал, какой именно эпизод снимался с дублером. Узнала эпизод сразу только жена Милютенко. Потому, что она высматривала в фильме не роль, сыгранную ее покойным мужем, а самого живого мужа. Совершенно очевидно, что возможность использования частей иного исполнения возможно только лишь потому, что при сборке возникает силовое, чувственно воспринимаемое поле роли, которое как бы своими силовыми линиями видоизменяет чужеродный фрагмент, придает ему заданную всей ролью конфигурацию.

Еще невероятнее, но стало общим местом, банальностью, не замечаемым киноштампом, что в принципе для создании роли можно смонтировать роль по частям из различных паев разных исполнителей. Ноги, бредущие по лужам, можно взять у одного человека, момент падения с крыши — поручить совсем другому, руки, играющие на рояле, в кино почти всегда чужие. Знаю только один достоверный момент игры на пианино в кино, ставший чувственным наполнением роли — игру актрисы Холи Хантер в фильме "Пианино" австралийского режиссера Джейн Кемпион ("Золотая пальмовая ветвь" Каннского МКФ).

Можно посадить в кадр со спины любой чурбан, любую чурку, чтобы заменить в мизансцене "восьмерки" самого талантливого актера. Черт возьми, как это может быть, отчего это все возможно в кино?! Неужто по дикому произволу режиссера, от плохого отношения к актеру со стороны продюсера, по небрежности ассистентов или от лености оператора!?

Ничего подобного. И тому есть железные причины.

12 0219188

Все это порождено фундаментальными свойствами самого кино, следовательно, и киноисполнительства.

В процессе киносъемки, там, где актер предъявляет свою работу, мы имеем дело не с феноменом создания целостной роли, а наоборот, с ее фрагментированием по частям, необходимым для превращения этих частей в строевые элементы киноязыка уже в двумерном пространстве кадра при фотографическом запечатлении.

Сборка (монтаж) роли происходит в совершенно ином месте, в другое время и делается уже принципиально иными исполнителями, специалистами по сборке, а не актером.

Отсюда вытекает, что актерской задачей в кино есть необходимость так фрагментировать целое пространство роли и так сформировать каждый фрагмент роли, чтобы в каждом, даже самом незначительном, ее осколке, была бы парадигматически заложена, упакована целостность.

Особый дар, особое уменье — в каждом дискретном предъявлении выразить больше самого этого фрагмента, сказать о целом.

Есть старый анекдот о человеке, который пытается собрать из случайно найденного набора деталей швейную машинку. А у него каждый раз получается пулемет.

Детали были фрагментированы так, выточены, отлиты и обработаны таким образом, что из них, как не верти, можно реализовать только пулемет.

Пулемет заложен в каждой детали.

Так и хорошо сделанная актером роль, как не перекраивай ее при сборке — все равно получится пулемет.

Специфическим для кино будет работа актера с ориентацией на момент киносъемки, на камеру.

Роль должна быть не вообще сыграна, роль должна быть исполнена на камеру с выполнением ее, камеры, законов и в единственный допустимый момент, в момент, когда камера работает.

Исполнение *вообще*, каким бы оно ни было ярким, психологически достоверным и осмысленно глубоким, потрясающе гениальным, в кино не катит.

Исполнение в кино — это фрагментирование, означивание, кодирование роли в знаковую систему киноязыка кадра.

Желательно гениальное.

Новый русский актер Владимир Машков, с одинаково уверенным результатом работающий в кино и в театре, к тому же сам режиссер, так говорит о работе в кино: "Театр можно сравнить с тренировочной площадкой, а кино с рингом, где нужно сразу показать результат"[47].

41. осколок, застрявший в зрачке:

АКТЕРАКТЕРАКТЕРАКТЕРАКТЕРАКТЕРАКТЕРАКТЕРАКТЕРАКТЕРАКТЕР

И еще одно таинственное качество, через которое не переступил пока ни один киноактер за все сто лет существования кино: фотогеничность, точнее — киногеничность.

Один исполнитель ...геничен, другой не ...геничен.

И все.

И никаких объяснений.

У одного ...геничность такая, что ему и делать ничего не надо, он сразу, с первого кадра Жан Габен, Иван Миколайчук, Николай Симонов или Джек Николсон.

Другой, даже будучи гениальным актером на театре, по этой причине не переступает порога киностудии.

После этого можно уверовать, что действительно в природе существует некий *киноген*.

Который достается редким людям.

Тогда они становятся киноактерами.

Если не остановиться, оборвав себя на полуслове, то про актера можно говорить бесконечно. И все равно не сказать чего-то главного.

Актер неуловим, может, в силу того, что его функция требует от него быть готовым принять любую мыслимую текучую форму.

И дефиниция понятия *актер* будет просто честным перечислением всего, что есть в мире в наличии, и облик чего в

силах принять актер. Но при этом будет нечестным не сказать, что актер — это инструмент.

Шекспир, устами Гамлета, развивал мысль, что следует уметь играть на этом уникальном инструменте.

Умение играть — это единственное оправдание для того, кто садится за рояль.

И все-таки еще об актере...

А К Т Е Р

Актер самый универсальный инструмент в мире. И в то же самое время актер — это виртуоз этого самого одухотворенного инструмента.

Кто-то из моих приятелей мусульман мне говорил, что в Коране сказано: “Сон есть своим собственным исполнением”.
Лучше бы это было сказано об актере: “Актер есть своим собственным исполнением”.

Когда Господь создавал человека, он сотворил и его главную функцию — исполнителя бесконечной вереницы будущих ролей.

Некоторые из нас, Актеры От Бога, честно занимаются тем, чем изначально велел нам заниматься Господь.

Поэтому актер находится в самом эпицентре события, которое называется жизнь и которую имитирует кино.

Пора кончать.

Пардон, последнее наблюдение.

Во всех учебниках мира по кинорежиссуре есть описание известного эксперимента кинорежиссера-теоретика Льва Владимировича Кулешова: крупный план звезды немого кино Мозжухина Кулешов соединяет в монтажной последовательности то с изображением тарелки дымящегося супа, то с планом весело играющего ребенка, то с лежащей в гробу женщиной. План самого Мозжухина один и тот же, меняются только его соседи по монтажу. И поразительное дело — меняется эмоциональное состояние крупного плана актера. Зритель

видел, как менялось лицо Мозжухина, мимика передавала различные психические переживания. Мозжухин был голоден и жадно пожирал глазами суп. Мозжухин умиленно любовался игрой ребенка. Мозжухин страдал невыносимо от потери любимой. Доказательство этой классической теоремы было признано всем миром кино как доказательство монтажной природы кинематографа.

Кадр А в сочетании с кадром Б дает не сумму А+Б, а рождает новое качество пространства, не существующее отдельно в пространстве А и отдельно в пространстве Б.

Вот такая арифметика кино.

Следовательно создание пространства кинообраза зиждется на монтажном принципе.

Отсюда вывод: кино это монтаж.

Этот вывод почти невозможно оспорить, разве в той части, что это сугубо кинематографическое явление, да и не стоит оспаривать, ибо он красив.

Как по мне, то красота — единственное достоверное качество истины.

Предлагаю рассмотреть этот классический эксперимент еще с одной, иной точки зрения, рассмотреть в ином ракурсе. С точки зрения актерского феномена в кино.

Содержание кадра А (Мозжухин) и кадра Б (веселый ребенок) взаимно видоизменяют психологическую конфигурацию друг друга.

Кроме того, в пространстве, образованном соединением этих двух пространств, возникает новое результирующее качество, неведомое ни одному из этих пространств. Простите, но ничего из ничего не происходит даже в запредельном пространстве. Значит, каждый из этих кадров умеет выявить в другом кадре-партнере скрытую до времени значимость и уже из этих значимостей сотворяется новое, не бывшее в пространствах этих кадров и значение, и смысл, и информацию, которые выявляют собою иное надпространственное состояние информации.

Значит, актер нарабатывает значения в себе как бы впрок, не выявленное востребованием, и, чтобы выявить, востребовать эти упакованные в нем значения, нужен некий внешний инструмент, направленно открывающий то или иное содержание.

Таким инструментом распечатывания и является иной актер (знак) в кадре.

Перемена (знаков) в кадре или перемена кадров, перемена пространств (как и в случае с выявлением движения) открывает невостребованные до этого значения актерского исполнения.

Но не только новые значения открываются, открывается закадровое пространство (или новое силовое поле), как область созидания (выявления или обитания) образа.

Очевидно, это и есть трансцендентальная, не имманентная чувственному восприятию и выражению сфера (область, поле) образной субстанции произведения.

Именно актеру дана преимущественная возможность своей *одухотворенностью* создавать в трансцендентных сферах образные субстанции.

Здесь в самый раз поговорить о цельности.

42. осколок тридцать шестой: ЦЕЛЬНОСТЬ (целое, целостность)

Цельность — в этом невинном на вид слове упрятана ни меньше ни больше настоящая атомная бомба. То, как понимаются отношение между целым и его частями и элементами, определяет тип мировоззрения. Эти отношения можно понимать двояко. Можно полагать, что элементы, из которых составлено целое, есть первичное и основное в этом конгломерате, а целое всегда вторично, как возникшее из элементов.

Целое всегда зависимо от первичных элементов и существует лишь в отношении к ним.

Это в принципе относится к устройству вселенной, но вполне подходит и для понимания устройства кинопроизведения.

Вся теория монтажа вырастает отсюда.

“Древнегреческий философ Эмпедокл полагал, что сначала образуются в пространстве отдельные головы, ноги, туловища, глаза и т.п.; они срастаются между собою, “как кто с кем повстречался”, вследствие чего образуется множество уродливых образований, неспособных жить и быстро разрушающихся, но некоторые из этих сочетаний случайно оказываются удачными (“приспособленными к среде”, выражаясь современным языком), они сохраняются и образуют животное царство...”[48]

Если в этой цитате заменить слова “животное царство” на “кинопроизведение”, получится отличная теория кино.

Не могу отказать себе в удовольствии повторить цитату из книги Н.Лосского с привязками к кино:

“...сначала образуются в пространстве (мизансцены) отдельные головы (крупные планы), ноги, туловища, глаза и прочие детали; они монтируются между собою (срастаются), как кто с кем повстречался, вследствие чего возникает множество уродливых образований, называемых фильмами...”

Современная биология, утверждающая, что атомы материи, вполне независимые по своему бытию друг от друга и от какого бы то ни было целого, встречаются между собою в миллиардах вариантов “уродливых” объединений и наконец образуют некие простейшие удачные и удачливые соединения, затем более сложные и еще более удачные и еще более преуспевающие, — и так до сложнейшего цельного живого существа, скажем, до человека, — может быть, и права, хотя вообразить это трудно.

Иная трактовка целого, тоже современной биологии, называется органической и предполагает прямо противополож-

ное: целое первоначальнее своих элементов, целое есть нечто основное, а элементы — производное. Целое может быть демонтировано на любое количество частей и элементов, но простая сборка таких частей и элементов никогда не создает целое.

Чтобы обнаружить самостоятельность цельного бытия, следует не опускаться на уровень слагающих элементов целого, а наоборот, выйти мысленно за пределы цельного бытия в область абсолютного начала.

Даже реальное бытие убеждает нас в этом.

"Образование организма совершается не так, как представляет себе Эмпедокл. Сердце, мышцы, глаза не возникают вне организма без соотношения друг с другом, чтобы потом соединиться и образовать организм животного; эти образования возникают не иначе как в системе зародыша, т.е. уже существующего организма, только стоящего на низшей ступени развития...

(Это идет цитата из той же, только что цитированной работы Н.Лосского.)

... и рост тела и развитие его осуществляется не путем самовнедрения в него частей среды, а путем *питания* организма, т.е. путем *выборки* из среды необходимых ему составных частей, и путем *ассимиляции* их, т.е. путем претворения их в ткани так, что в организме находится не сера и азот, а вещество, *измененное в духе системы* организма. Итак, органическое мировоззрение не обязывает к утверждению, будто всякое целое порождает сполна все бытие своих элементов; оно утверждает лишь производность элементов из целого, *поскольку* они суть *части целого*"[49].

Вроде бы в прикладном плане при создания фильма и не имеет особого значения, как понимать целостность — цельность она и в Африке цельность — никогда ни с чем не спутаешь, это сразу видно в произведении.

И все же...

При органическом понимании целостности ее обоснование лежит за пределами элементарного конгломерата произведения, утверждает Н.Лосский. Он же настаивает, что лишь системно выбранные и измененные в духе системы элементы составляют целостность системы.

Что же это такое, лежащее за пределами системы произведения, что может служить обоснованием ее цельности?

Художественный образ и только.

И тот же самый художественный образ преобразует (изменяет в духе системы) все составляющие ее элементы.

А это уже просто методологические указания режиссеру, как делать целостность.

Здесь можно и остановиться.

А можно начать разговор, собственно, о кинопроизведении. Основные термины определены, и большой путаницы в понятиях не предвидится.

Как делается кино?...

Кино делается покадрово.

43. ОСКОЛОК ПЯТИДЕСЯТЫЙ: СНОВА В КАДР

Кино делается покадрово, кино делается режиссером.

Трюизм (но очень высокооплачиваемый трюизм).

Две маленькие цитаты...

Первая из Михаила Бахтина:

"*Писатель — это тот, кто умеет работать языком (мовою), находясь вне языка, кто владеет ДАРОМ НЕПРЯМОГО ГОВОРЕНИЯ* ".

Вторая из "Дневника акмеиста" Осипа Мандельштама:

"*Строить — значит бороться с пустотой. Для того, чтобы успешно строить, первое условие — искренний пиетет к трем измерениям пространства — смотреть на*

них не как на обузу и несчастную случайность, а как на богом данный дворец".

Дар непрямого говорения — пожалуй, лучше не скажешь о режиссерской работе в кадре.

Находясь вне кадра, сделать так, чтобы все в кадре заговорило, чтобы все говорящее слило свои крики и шепоты, жесты и позы, сверканья и стенанья в исполненное смысла высказывание кадра.

Создание кадра можно описать рядом последовательных процедур... возможно создание программы кинорежиссуры... алгоритма непрямого говорения...

Такое программирование будет основано на способности обнаружить и описать повторяющиеся регулярности.

44. **ОСКОЛОК СОРОК ВОСЬМОЙ:** ТЛО (ФОН)

Когда Алимпий Печерский, Андрей Рублев или наш современник Архимандрит Зенон из Псково-Печорского монастыря начинали работу над иконой "Святой Троицы", каждый из них первым делом на подготовленной доске писал... Думаете лики? Нет, не лики, а тло. То место, то пространство мистерии, где разворачивалось действо...

Никогда, нигде, ни один богомаз не поступал иначе...

С повторяющейся регулярностью вначале писалось место действия, даже если оно скромно именовалось фоном.

В прошлом году, в закрытом для посетителей музее Троице-Сергиевой лавры, я увидел юную монашку, которая снимала копию с иконы "Чудо Георгия о змие".

Через щуплое плечико в сутане было видно до последней детали прописанный фон и пустой, не тронутый красками, беломраморный грунт в силуэте всадника на коне.

Отчего традиция велит сперва создать пространство для события, для действия, для мистерии, а уже потом?...

Традиция так велит оттого, что так поступил сам Господь, сотворяя мир.

Господь создал человека только после того, как было создано пространство для его драмы.

Сперва место действия, затем персонажи.

Сперва пространство истины — затем истина.

45. **осколок граммофонного диска, рыдающий:** ВЕЛИКИЙ НЕМОЙ ЗАГОВОРИЛ

Есть в истории кино самый черный день, такой же черный, как день Пирл Харбора для американского военного флота.

6 августа 1926 года в Нью-Йорк Сити произошла трагедия:

Великий Немой

заговорил...

Кино, предав искусство, снова вернулось в балаган.

В тот день, в специально построенном для демонстрации звукового кино гигантском кинотеатре студия “Уорнер Бразерс” показала фильм, с суперзвездою Джоном Барримором в главной роли, режиссера Алана Кросланда “Дон Жуан” с полной музыкальной партитурой в исполнении Нью-йоркского филармонического оркестра, записанного на диски по “Vitaphon System”.

Вита — жизнь, фоно — звук...

Звук Жизни или Жизненные Звуки, можно так, можно этак,— сути не меняет.

В этот миг в истории человечества началась новая эра — эра Говорящей Головы.

Звезда Гутенберга начала стремительно закатываться.

Несмотря на то, что кино фактически запело, по миру мгновенно разнесся радостный вопль:

"Великий Немой ЗАГОВОРИЛ!!!"

Уж лучше бы "немой" молчал навеки, столько глупостей еще никто не сумел наговорить за какие-то 70 лет, как он...

46. **осколок лазерного диска:** ГОВОРЯЩАЯ ГОЛОВА СВЯЩЕННОЙ КОРОВЫ

Последняя из священных яловых коров кино — Звук.

Даже и не корова вовсе, а так, один звук о священной корове, однако возведенный в статус святости, отсюда масса всяческих недоразумений с этой норовистой телкой.

Кино, как это ни странно, родилось не немым, а вполне говорящим безо всяких патологических отклонений.

Эдисон (Edison) с самого начала замыслил движущиеся картины в сопровождении звука своего новейшего фонографа.

А ассистент Эдисона Диксон (W.K.L.Dickson) изобрел кинетофонограф (Kinetophonograph), способный проецировать движущееся изображение с пленки в синхронном сопровождении звука с фонографа, который и был публично продемонстрирован в 1889 году.

История оптической фонограммы вообще начинается раньше самого кинематографа.

Однако технологические трудности конца прошлого столетия тормознули развитие звука в кино.

Кинематограф не онемел, а просто замолчал лет на тридцать.

Хотя все это время он от случая к случаю то вдруг запоет, то что-то пробормочет, а то задребезжит расстроенным пианино под равнодушными пальцами тапера.

В тридцатых заговорил снова, теперь отмалчивается все реже и реже. Каждое такое молчание воспринимается как подарок... Ну, скажем, в упоминаемом уже фильме Кенето Синдо "Голый остров".

В пятидесятых на смену оптической фонограмме пришла магнитная дорожка, а с нею, со временем, и стереозвук, и квадрофония.

То ли еще будет...

Однако, если говорить серьезно, трагедия произошла потому, что кинематограф не зазвучал, а именно и преимущественно, заговорил.

Говорение создало совершенно иную структурную ситуацию в организации пространства фильма.

Сюжетопостроение подчинилось логике говорения.

Нарративность формообразующих возможностей не говорящего словами кино оказалась невостребованной в большинстве фильмов нового периода.

А со временем и просто отброшена, как ненужная.

Кино добровольно подчинилось законам иного искусства — литературы, которая вошла в него на Троянском коне по имени Слово, не без помощи доброхотов от кино.

Природе кинематографического образа пришлось потесниться и впустить в свое жилье болтливую (без умолку) агрессивную, нетерпимую соседку.

Говорящее кино стало всемирным аттракционом.

Кино кинематографическое (тоже, может, и говорящее) пока что в тени.

А проблема именно в этих словах: говорящее или звучащее.

Звуковое кино расширяет пространство кинообраза еще на одно измерение.

Аудио пространство, налагаясь на уже освоенные киноязыком визуальное, ментальное, трансцендентальное пространства, вступает с ними в смыслообразующие взаимодействия, результируя феномен стереоскопической полноты бытия.

Вмешательство еще одного пространства в процесс формообразования структуры кинематографического высказывания не меняет основ и принципов творчества.

А только лишь создает более сложную и богатую ситуацию высказывания.

Извечный вопрос о том, какая должна быть музыка в кино: иллюстративная, драматургически предопределенная, независимая или еще какая-либо иная, — это вопрос тапера, находящегося вне кинематографического образа.

С позиции кинематографа, музыка, как одна из форм аудиопространства, входит в общую композицию кинопроизведения, в его текст, как строевой формообразующий элемент киноязыка, наравне с актером, сюжетом, освещением, говорением, шумами и паузами; и находится со всеми выразительными и изобразительными средствами кино в продуктивных коррелирующих отношениях.

Музыка, звук, шум, тишина — великие исполнители кинообраза, не хуже и не меньше Марлона Брандо, Богдана Ступки или Джульетты Мазины.

47. осколок тарелки:
KNOW HOW? ДА? ЧЕРТА С ДВА!

(В кино существует традиция: при съемке первого кадра нового фильма разбивать об ножку штатива тарелку, с тем, чтобы по окончании съемки на праздничном банкете соединить расколотую тарелку из осколков, и если все обладатели осколков собрались вместе, это значит — надо в складчину покупать новую тарелку и начинать вместе новый фильм.)

Сергей Герасимов, чьим именем назван киноинститут в Москве, — знаменитый на весь мир ВГИК, был славен как пельменный мастер. Время от времени он собирал любимых учеников у себя на кухне на таинство — делать неподражаемые уральские герасимовские пельмени и, заодно, давать уроки мастерства.

Пельмени делали сообща, артелью.

Мастер лепил наравне со всеми.

Я был сподоблен однажды, студентом третьего курса, участвовать в таинстве.

Никому и никогда не удавалось создать герасимовские шедевры без участия Мастера.

Сергей Аполлинарьевич Герасимов, вдумчиво выпивая большую запотевшую рюмку водки и смачно закусывая гени-

альным пельменем, напутствовал толпы страждущих учеников:

«В приготовлении пельменей и в создании киношедевров важно не “что”, а “как”! KNOW HOW, по-нашенски ЗНАЮ КАК, это уж хитрые японцы придумали “KNOW HOW”... На самом деле, стало быть, просто русское КАК, без всяких там японских ЗНАЮ... КАК не дано ЗНАТЬ никому, даже японцу; можно ЗНАТЬ только ЧТО... КАК — дано за пределами знания, это дар Божий. На вопрос КАК? есть только один, адекватный ответ: ТАК!»

И Мастер величаво клал щепоть пахучего медвеже-свино-говяжьего мяса на лепесток теста, пальцами пианиста-виртуоза запечатывал пельмень, будто прогонял по клавишам привычный шопеновский пассаж, и новая сотня пельменей на перевернутом решете из конского волоса уходила на балкон на трескучий московский мороз.

“Стало быть — вот ТАК...”, — подводил резюме Мастер.

Так это или не так, однако деятельность режиссера по созданию кинофильма можно описать в ряде последовательных процедур, которые, хотя и не ответят на вопрос “КАК?”, однако создадут саму возможность постановки такого вопроса, потому что исчерпают своей постановкой вопрос “ЧТО?”.

Такое описание будет алгоритмом профессии по созданию кинопроизведения (лат. algorithmus — совокупность действий и правил для разрешения данной задачи).

Здесь, в этой части текста, я определяю только общие черты обустройства кинофильма, собственно АЛГОРИТМУ кинорежиссуры посвящена специальная, последняя часть книги, часть под названием «АЛГОРИТМ ПРОПАСТИ».

Алгоритм кинорежиссуры, или алгоритм пропасти, в которую способны бесследно провалиться все благие намерения художника,— суть одно и то же.

48. осколок сорок пятый: РОЗА ВЕТРОВ КАДРА

Итак, по порядку:
Замысел.
Полнолуние восприятия.
Однояйцевые близнецы: Цель и Замысел.
Выбор.
Замысел — дело нехитрое.
Он или есть или его нет.

Никакими ухищрениями спровоцировать возникновение замысла невозможно. Замысел — это перманентное состояние креативной натуры художника, “абсолютно непредсказуемое, неустойчивое, стихийное, эфемерное, обретаемое и утрачиваемое им чисто случайно”[50].

Творец наполнен замыслами, он переполнен ими, они кишат в его природе, возникают и часто исчезают бесследно, не сумев каким-то образом задержаться в сознании, многие из них улетучиваются невостребованными.

Замыслы — это “стихийная производительность сознания” художника, по определению Поля Валери.

Он же назвал замысел “первым, всегда случайным толчком, который должен настроить в нас поэтический механизм...”[51]

Прислушайтесь к себе, и вы услышите подземные толчки и гул замыслов.

Значит, замысел сам по себе — еще не начало творческого акта, значит только замысла мало для раскрутки дела, необходим еще некий сторонний исполнительский механизм, который существует вне замысла и запускается при наличии и для опознания замысла.

На уровне *только замысла* каждый человек — художник. Поль Валери пишет: “Я искренне полагаю, что человек, лишенный возможности прожить множество жизней помимо своей, не смог бы прожить и собственной”[52].

Из этой постоянно пульсирующей магмы замыслов лишь некоторые озарения переходят в стадию рассуждения и анализа.

Вот как описывает Поль Валери момент возникновения замысла: “ *Я узнаю его в себе по тому признаку, что все возможные объекты привычного мира, внутреннего и внешнего, — различные существа, события, эмоции, действия, наружно не изменяясь, вдруг оказываются в непостижимой, но изумительно точной связи с закономерностями нашей общей чувствительности, Иными словами, эти знакомые слова и сущности, или, лучше сказать, образы, их представляющие, каким-то образом изменяются в своей значимости. Их отзвуки, их ассоциации в корне отличны от тех, какие должны возникнуть в обычных условиях; они стали, если так можно выразиться, омузыкаленными, вступив в отношения обоюдного резонанса и некоего гармонического соответствия*”[53].

Замысел — это уже, вне сомнения, зерно, а лучше — клон, из которого будет выращено произведение, насколько бы темным, маняще неясным, ускользающим и смутным не было его первое явление.

В только что приведенном тексте Поль Валери составляет как бы реестр участников этого первого парада-алле явления замысла, здесь все — и существа, и события, эмоции и действия, слова и сущности, то есть все то, что к этому моменту составляет вашу апперцепцию, ваш предшествующий опыт, скоррелированный вашим психическим состоянием данного момента.

Скудным и нищенским будет наш опыт, коль скоро жить нам довелось в условиях сенсорного голода. Равнодушные к жизни люди не становятся художниками. А на голодном пайке чувствований мира вырастают хилые цветы воображения, и не цветы вовсе, а расхожая сорная трава.

Художник всегда гурман и сенсорный обжора, смакователь утонченных чувственных открытий и откровений.

Не даром художника сопровождает молва, что он видит мир по-особенному.

Молва права, Иван Миколайчук часто повторял, что актер — это человек с оголенными нервами. Иван, когда мы с

ним работали над сценарием “Белой птицы с черной отметиной”, от неожиданной удачной мысли приходил в такое возбуждение, что на его коже мгновенно возникала яркая сыпь. Сыпь исчезала так же внезапно, как и появлялась. Эта сыпь была для Ивана как бы индикатором ценности находки. С медицинской точки зрения эта внезапная сыпь была свидетельством эмоционального потрясения, силы и яркости восприятия.

Сергей Параджанов, густо по-армянски заросший на руках волосами, закатывал по локоть рукава во время работы и ждал, когда волосы на руке встанут дыбом. Тогда он кричал свое сокровенное: это гениально! Волосы, вставшие дыбом на руке Параджанова, были безошибочным показателем гениальности какого-то момента: удачного кадра, точного слова, мизансцены или некоего впечатления.

На съемках я сразу после команды “Стоп!” немедленно смотрел на волосы Сергея на руке. В особо гениальных моментах дыбом поднимались волосы даже и на его голове. Но реже. Шевелюра в молодости у него была неподъемная.

Конечно, подобное можно сказать не только об актере, а вообще о человеке-творце, художнике: что он обладает особо восприимчивой и избирательно направленной чувственной системой.

Известно, что у живописцев зрительное восприятие света и цвета настолько развито, что, скажем, русский художник-пейзажист Бакшеев использовал в одном из своих пейзажей 276 оттенков (как в современном компьютере) зеленого при изображении обыкновенной осины в сумерках.

А двенадцатилетний подросток упал в обморок и разбил лицо о камни монастырского пола, впервые увидев фреску Эль Греко. Этим подростком был Сальвадор Дали.

Чувственное восприятие по силе оказалось равным нокаутирующим ударам братьев Кличко.

Чаплин видел комическое практически в каждой жизненной ситуации, от невзрачно кухонно-бытовой до криминальной.

Чаплин писал, что Орсон Уэлс пригласил его сыграть драматическую роль в фильме о реальном убийце-многожен-

це французе Лендрю. Чаплин мгновенно увидел в этом материале будущий свой фильм “Мсье Верду”.

Главный комический аттракцион погони в раннем фильме “Контролер универмага” Чаплин снимал на эскалаторе. Когда Сеннет посмотрел картину, он с досадой воскликнул: “Как же, черт возьми, я раньше не видел, что эскалатор такой смешной!”

Обладая таким феноменальным, избирательно направленным восприятием, совсем уже и не трудно стать или Сальвадором Дали, или Чарли Чаплиным, или ...

Если не удалось родиться Чаплиным, то следует хотя бы позаботиться о совершенствовании своего сенсорного аппарата. Он ведь у нас ленив, или расчетливо экономен, работает обычно только по принципу минимальных затрат, сдержанно работает, скупо, только для подтверждения своего безопасного присутствия в мире. Мир для нашего сенсорного аппарата находится как бы в состоянии умолчания, востребуется лишь та его часть, на которую экономно настроено восприятие.

Настройка образуется комбинацией цели (на выживание), апперцепции (или если это звучит убедительней — нашего жизненного опыта, то есть того, что помогло выжить) и психического состояния в момент восприятия (то есть самого момента выживания).

Все три слагаемые настройки вполне поддаются сознательному саморегулированию. Как правило, обогащение жизненного опыта — дело наживное, психическое состояние тоже частично зависит от самого человека, целевая установка тем более в нашей власти. Да, наш экономичный воспринимающий сенсорный аппарат настроен избирательно.

Он “видит” лишь то, что ему от рождения *предписано* инстинктом, или то, чему он *обучен* опытом.

Всех нас, подростками, поражало, когда мы читали Фенимора Купера, как это белый человек ничего не видит в лесу, беспомощно слеп, в то время как любой индеец читает природу будто открытую книгу с очень крупным шрифтом да вдобавок еще и с картинками.

Увы, в поле восприятия белого был тот же самый *текст природы*, что и перед индейцем. Просто аппарат белого был поставлен “на ручной тормоз” в отношении всего, не входящего в его ритуальное восприятие природы.

Белый вычитывал в этом же тексте леса иное послание, к которому от рождения был “слеп” индеец.

Пожив в лесу и пообщавшись с пулями ирокезов и томагавками делаваров, белый человек, чтобы не лишиться скальпа, “снимал с ручного тормоза” свой сенсорный аппарат и начинал *видеть* то, что было в поле его зрения и прежде.

Выражения типа “пелена упала с глаз” или “глаза открылись” — это свидетельства не внезапного физиологического прозрения, а расширения сенсорного восприятия до некой допустимой полноты в пределах физиологических возможностей, скажем, длины слышимых и видимых волн или диапазона температурных восприятий, за которыми наступает зашкаливание — шок, ожог, ослепление, глухота.

Растормаживание сенсорного аппарата, расширение диапазона воспринимаемых посланий, отказ от однообразно-ритуального прочтения мира, снятие всяческой, направленно фильтрующей мир пелены — начало творчества.

Увидеть невидимое другому.

Это первое.

Второе — это выбрать.

Творческая работа начинается задолго до видимой части творения — съемки, ваяния, музицирования или, скажем, рисования.

Эта работа начинается с организации сверхчувственного, направленного контакта с миром. *Сверхчувственное* — не совсем точное слово, скорее — *полночувственное*.

Обычный режим работы нашего сенсорного аппарата напоминает мне тонкий серп молодого месяца, отражающего только малую толику падающего на него света, режим полночувственный можно сравнить с полнолунием, когда на землю изливается слепящий поток отраженного света, который не теряется даже при ясном свете дня.

49. первый лунный осколок: ПОЛНОЛУНИЕ ВОСПРИЯТИЯ

Полнолунием восприятия можно назвать восприятие художника. Полнолуние восприятия обеспечивается самим художником, который как бы заливает своим воспринимающим светом доселе погруженный в сумрак умолчания мир.

Полнолуние — это первое условие возникновения замысла.

Обостренность чувств приводит к избыточности чувственного материала, впечатлений.

Замысел выбрасывается как протуберанец из кипящей магмы этих впечатлений.

Замысел кинорежиссера может возникнуть как авторская (чуть не сказал — *идея*) сущность. Тогда он требует воплощения в сценарии. Сценарий может быть исполнен тем, у кого возник замысел, или носитель замысла воспользуется кем-то другим для воплощения этого замысла, закажет сценарий, профессиональному кинодраматургу. Это очень распространенный вариант в кинопрактике.

Тонино Гуэрра делал сценарий Федерико Феллини “Амаркорд” и сценарий для Андрея Тарковского “Ностальгия” по *их* замыслам. Дело тонкое, кропотливое, деликатное. Перед драматургом возникают дополнительные проблемы, кроме чисто профессиональных (драматургических), а именно: умение проникнуться достаточно полно чужим замыслом, пересадить его на свою почву и в тоже время не отторгнуть корневую систему от первичного автора.

Не менее известный вариант возникновения режиссерского замысла — на основе знакомства с чужим сценарием. В этом случае сценарий служит тем первичным материалом, из которого возникает сенсорное избыточное впечатление.

В этом случае следует говорить о замысле интерпретации, замысле режиссерского воплощения.

Замысел как бы двуедин, он и неразвернутый сгусток сущности творения, он и первое мерцательное появление (вспышка, высвечивание) цели.

Я снова избегаю слова *идея*, а говорю *сущность*.

Мне врезалась в память история на эту тему, участниками которой были Дега и Малларме. Дега, кроме того, что был великий художник, писал стихи, хорошие, как свидетельствуют знатоки, стихи.

И вот однажды Дега пожаловался Малларме на то, что у него огромное количество идей, но стихи, однако, на том уровне как его живопись, из этих идей у него не получаются. На что Малларме заметил, не без ехидства:

“Дорогой Дега, стихи не делаются из идей, они делаются из слов”.

Оттого и замысел (если это не замысел графомана) — уже не идея, замысел всегда уже в праматериале, он уже маячит как вполне узнаваемая в материале цель.

50. осколок пятьдесят первый: ВЫБОР СЦЕНАРИЯ — ВЫБОР СУДЬБЫ

Если сценарий не написан самим режиссером, то о выборе говорить не приходится.

Есть русская пословица, которая гласит: «Дают — бери! Бьют — беги!» В ней очень красноречиво описана ситуация с выбором сценария. Для большинства режиссеров эта пословица всегда актуальна. Есть, конечно, пяток-другой таких режиссеров во всем мире, которые могут позволить себе действительно выбирать. Остальные вынуждены брать то, что дают.

Однако, странное дело, даже при таком принудительном характере выбора, режиссеры умудряются делать отличные фильмы.

Что-то тут не так...

Значит, сценарий, каков бы он ни был, предполагает свободное пространство полноценного творчества для режиссера.

Я был свидетелем того, как на обсуждении сценария “Бахчисарайский фонтан” в Комитете по кинематографии

при Совете Министров УССР в кабинете главного редактора Сергей Параджанов, выслушав убийственный приговор какому-то эпизоду, выхватил из кармана портняжные ножницы и вырезал несколько страниц текста из своего сценария.

После каждого критического замечания в адрес сценария он снова вырезал страницу или две.

Так продолжалось до тех пор, пока в руках у него не осталась только обложка от сценария.

Вырезанные страницы с текстом убитого сценария устилали пол министерского кабинета.

В конце обсуждения режиссер подвел итоги:

— *Не огорчайтесь, для того, чтобы сделать гениальный фильм, мне вполне достаточно и того, что осталось: обложки от сценария!*

Обложка от сценария — рамочная ситуация драматургии — это то, что действительно останется незыблемым при воплощении сценария. Между замыслом и воплощением находится бездонная пропасть, в которой в массовом порядке и на регулярной основе исчезают самые грандиозные намерения.

Согласно теоретику авангарда Peter de Kay Dusinberre, “ситуация (в авангарде) взлелеяна на трех базовых эстетических категориях: решительном отказе от рассказа и повествовательности, на субординации изобразительно-содержательных и изобразительно-выразительных моментов и на эмфазе темпоральных отношений (измерений) в кинопроцессе *как базовых структур кинематической артикуляции*”[54].

Ежу понятно, что те установки, которые уже сформировались в сознании художника или только настойчиво формируются, потребуют от сценария готовности предоставить возможность творчества для удовлетворения этих установок.

Намерение работать в авангарде определенным образом сформирует требования к сценарию будущего фильма.

Совершенно очевидно, что нормальный повествовательный сценарий с хорошо разработанным нарративным сюже-

том, выписанными характерами и драматической композицией окажется, в лучшем случае, ненужной жертвой, а в худшем — помехой на пути режиссера к своей цели.

И наоборот, сценарий, построенный на игре темпоральных отношений, бессюжетный, без психологического углубления в характеры персонажей навряд ли сослужит добрую службу режиссеру-традиционалисту.

По одежке протягивай ножки.

Великий Куросава в годы великого кризиса японского кино, когда, казалось, что кинопроизводство вот-вот умрет, снял свой блистательный фильм "До-дес-ка-ден". Фильм был снят на городской свалке с минимальными затратами, всего за шесть дней. Куросава дал своим молодым коллегам урок умения по одежке протягивать ножки, не уступая при этом ни пяди пространства для творчества.

51. **еще один втоптанный в грязь осколок:** ВЫБОР ИСПОЛНИТЕЛЕЙ — РУССКАЯ РУЛЕТКА. ПЕЙЗАЖ ЧЕЛОВЕЧЕСКИХ ЛИЦ. РУБАХА НА ВЫРОСТ. ШИНЕЛЬ И СУТАНА

У режиссера всегда есть больше оснований, чтобы не выбрать актера на роль, чем для того, чтобы выбрать его.

Даже если роль специально пишется для какого-либо актера, она всегда больше его.

Потому что она в воображаемом пространстве и постоянно наращивается сонмом возможных покровов и содержаний.

Живой же актер-исполнитель всегда в реальности бытования, весь как будто на ладони.

Мы вроде бы знаем про него все. Знаем его задел и его предел.

Когда-то во время войны в сибирском селе Филиповке, когда меня определяли в школу, мне сшили рубаху сразу на три года вперед, дабы впредь не тратиться на материю и пошив ежегодно.

Естественно, *меня-через-три-года* вообразили Ильей Муромцем. Рубаха была до пят, я в ней отходил в школу все двенадцать лет, если считать, что два года я сидел в первом и два года в десятом классах.

Роль для актера — это как бы рубаха на вырост.

Бывает, что актер так и не дорастет до размеров рубахи-роли, а бывает, что она станет мала.

"Коротка кольчужка!" — воскликнул смертельно раненый кузнец из ополчения Александра Невского и умер. Раздал кузнец большие, надежные кольчуги другим ополченцам, а самому досталась последняя неоконченная, короткая — вот и нашел свою смерть из-за неразмерной боевой одежки.

Эйзенштейн, не без лукавства, предложил короткий эпизод с короткой кольчужкой добротному русскому актеру Д.Орлову, и тот сотворил из него чудо, еще раз подтвердив истину, что не бывает маленьких ролей, а бывают маленькие актеры.

Выбор актера на роль определяется сочетанием двух основных соображений: творческой и сугубо практической, меркантильной.

Часто интересы коммерческие и производственные оказываются почти единственными критериями, по которым выбирается исполнитель.

Тогда, как правило, исполнитель выставляет требования по изменению роли, по ее подгонке под себя, для своих задач и целей.

Этот вариант "звездный" и почти всегда продюсерский.

В то же время подгонка роли на исполнителя, когда таковой уже выбран, происходит практически всегда в момент съемок.

Так или иначе, репетируя сцену, произнося текст, отыскивая самые экономные варианты решений совместно с партнерами, актер с режиссером видоизменяют конфигурацию написанной роли как в ее действенном (актуальном) пространстве, так и в словесно-речевом.

Можно назвать это подгонкой, можно — адаптацией к конкретике игрового воплощения, можно — исполнением.

Исполнить — это в любом случае интерпретировать, изменить.

Вариант "актерский" становится все большей и большей редкостью в кино.

Кино не желает рисковать и заниматься экспериментами.

Сейчас трудно себе представить, чтобы на драматическую роль старика-профессора можно было выбрать малоизвестного, да и то вовсе в другом амплуа, комического эксцентрика по кличке Колька Лошак. Именно так *длинный клоун* Николай Черкасов в свои двадцать с небольшим исполнил роль семидесятилетнего профессора Полежаева в фильме Зархи и Хейфица "Депутат Балтики".

По каким же признакам сделали свой неожиданный выбор режиссеры "Депутата Балтики"? Как они сумели увидеть в *Кольке Лошаке* еще не раскрытый драматический талант, упрятанный подо всем, бросавшийся в глаза вулканический темперамент?

Виртуозные пластические эскапады молодого комика — вот тот материал, который послужил первым приближением к роли эксцентричного профессора. Актер настолько владел своим телом, что для него не составляло труда создать пугающе правдоподобную ритмику, обрушить на зрителя ритмический каскад неугомонного, беспрерывно и истово ищущего истину старика-ученого.

Режиссер Сидней Поллак выбирает Дастина Хофмана в фильме "Тутси" для исполнения женского персонажа в нарушение любых ограничений по амплуа.

Этот прорыв исполнителя к запретному даже в воображении материалу без всяческих ограничений становится блестящим аттракционом и самого сюжета фильма, и исполнения этой головоломной задачи Дастином Хофманом. Персонаж Хофмана по фильму "Тутси" — актер-неудачник, которому отказывают в работе на Бродвее только из-за того, что у него нет имени, хотя его специфический дар перевоплощения уже признан в кругах специалистов по рекламе. Актер создал в рекламных фильмах целую

коллекцию образов: образ сочного помидора, к тому же разрезанного на две аппетитные половинки; образ хрустящего огурца; и даже образ витаминизированного салата под майонезом, чем искренне гордится.

Женскую роль он получает в порыве отчаяния, загримировавшись женщиной. Режиссер мыльной оперы останавливает свой выбор на переодетом женщиной актере-помидоре, почувствовав в “ней” (в нем) нечто необычное, загадочное.

Отсюда следует банальный вывод: надо учиться смотреть и уметь видеть сквозь оболочку уже надетой маски, то ли социальной, то ли профессиональной, то ли персональной, защитной.

“Зри в корень”, — повторял Козьма Прутков и не зря повторял.

При выборе исполнителя на роль между режиссером и актером всегда стоят ранее сыгранные актером роли, и чем ярче эти роли сыграны, тем непрозрачнее становится скорлупа, упаковка, ролевой имидж между актером как исполнительской потенцией и взыскующим взглядом режиссера.

Ринго Кид навсегда перекрыл пуленепробиваемой скорлупой все иные возможные обличья (в том числе и истинное) Джона Вейна; навсегда остался Чапаевым актер Бабочкин даже в роли вологодского плотника-балагура; так и не выбрался из-под монумента Петра Первого, раздавленный самим собою, гениальный Николай Симонов,— и даже в лесковском “Очарованном страннике” на смерть секся с татарином на ярмарке из-за каурой кобылки сам царь Петр.

Выбор актера — это разновидность “русской рулетки” для режиссера.

С той только разницей, что в барабане нагана не один смертельно заряженный патрон, а все, кроме одного.

Правда, все же есть один беспроигрышный вариант — делать ставку на талант исполнителя.

Выбирать следует по таланту и никак иначе.

Первый шаг и первое условие — “примерка рубахи на вырост”, совпадение внешних данных: пол, возраст, рост, вес, цвет волос и кожи и т. п.

Кажется, что “физиологическая” концепция амплуа в кино не прижилась, впрочем, и в театре она умерла и уже канула в прошлое.

Однако кинематограф создал все же свою модификацию концепции амплуа — звездную систему, где объектом, предметом сосредоточения всех усилий кинематографа есть не роль, не персонаж и не исполнитель даже, а нечто третье — образ звезды, самая звезда, которую тщательно выращивают в специальном террариуме кинорынка, а вырастив, старательно оберегают от травмирования творчеством и которую затем вставляют в обоймы пустых семантических гнезд на киноконвейере.

Звезда — основной товар, который продается, а вовсе не фильм.

Фильм только оправа, обойма, упаковка для этого товара.

Звездное кино — это только кинематографический мутант, возникающий в экологически отравленной культуре.

Почти на все из вышеперечисленного (про амплуа и звездный плен) можно наплевать и забыть, если у актера (или звезды) есть иные, более существенные данные, если актеру доступно все, доступно сыграть даже помидор.

Талант, мастерство, темперамент — вот что действительно важно. Талант, помноженный на мастерство, может нарушить любые условия внешних ограничений...

Что ищешь в роли, то должно быть заложено уже как предложение в актере.

Сталин после немыслимого успеха “Чапаева” предложил Александру Довженко создать украинского «Чапаева».

Неоспариваемый выбор вождя пал совершенно случайно на ничем не примечательную фигуру времен гражданской войны, некоего Щорса. Сталин просматривал списки участников гражданской войны на Украине, и его глаз споткнулся на необычной фамилии — Щорс — среди бесконечных Даниленок, Матвиенок, Саенок и Голубенок.

Из всего реального Щорса запоминалась лишь фамилия, больше там ничего не оказалось.

Довженко воспользовался этим сполна, снял фильм о себе, выдумав персонаж от "а" до "я", благо о прототипе ничего не было достоверно известно; наделил Щорса собственными чертами.

В этом персонаже он воплотил свой собственный вымечтанный, идеализированный, желанный образ. Он сделал его таким, каким хотел видеть себя самого. Поэтому и актера он выбрал по двум основным признакам: первое — актер был похож на него, однако еще красивее, внешне это был идеальный Довженко (достаточно взглянуть на романтический автопортрет Довженко, писанный маслом еще в харьковский период, и затем на экранный портрет актера Самойлова); второе — актер по темпераменту тоже должен был быть меланхолический мечтатель, как и его создатель.

Он нашел такого исполнителя в русском красавце Самойлове.

Немалое значение при этом играла тайно излюбленная форма одежды мастера — шинель.

Смокинг дипломата, блуза художника, мундир офицера белой гвардии, твидовый пиджак буржуа — все примерил в своей жизни маэстро, кроме смиренной сутаны священника и смирительной рубахи пророка. Но тайно полюбил только солдатскую шинель — как и его кумир и губитель, явный друг (позволяющий жить и снимать кино) и тайный смертельный враг и соперник Иосиф Сталин.

Только две формы одежды — сутана и шинель — годятся для владыки мира.

Смокинг, блуза, твидовый пиджак — все это тоже знаки власти, но относительной, разной власти — над жизнями, делами, разумом, душами или тайными помыслами.

Но полная, абсолютная власть делится между челове-ком в сутане и человеком в шинели.

Сашко вырвался из-под власти Иосифа, создав свой гениальный автопортрет в шинели.

Довженко для этой роли выбирал исполнителя по принципу сообщающегося сосуда, способного наполниться чужим содержанием. И щедро наполнял этот сосуд собою, так "щоб через вінця лилося".

Готовность исполнителя принять любую физическую и психическую конфигурацию, наполниться любым содержанием, выразить любое мыслимое действие и поступок, воплотить и воплотиться — вот это и есть главное в том одухотворенном знаке, который называется в киноязыке актером.

Готовность и умение.

Скорцезе, готовясь к фильму "Казино", дает указание своей ассистентке Барбаре в отношении выбора актрисы на роль Джинжер: "*...пусть они прочтут этот отрывок из сценария... я знаю, они не смогут действовать, да это и ни к чему... речь идет о характере... мне надо знать, что эти слова могут прозвучать, как внезапно возникшие, в этом бренном сосуде, в самом обыкновенном актере... Плюс, они реально должны быть раскрепощенными — не зажатыми...*"

Раскрепощенность, раскованность (вовсе не наглость и распущенность) — это состояние свободы от каких-либо предварительных наслоений, обязательств, торможений, это отказ от предварительных решений и штампов, это готовность к воплощению без заведомых рамочных условий.

Совсем немногого хотел Скорцезе.

Хотел всего, чего только можно захотеть получить от актера.

Есть еще один момент при выборе исполнителя, который как бы всегда остается в тени — это стимул для исполнения роли.

Серьезный стимул для исполнения провоцирует, открывает в актере бездну возможностей, о которых он сам мог и не подозревать. Организация полноценного стимула — это уже режиссура. Стимулом могут быть многие факторы: участие в престижном проекте, который гарантирует популярность и дальнейшее процветание исполнителя; громкое имя режиссера; баснословный гонорар; заветная роль...

Любой из этих факторов может быть решающим, и любой из них может оказаться незначительным при выборе исполнителя в различной ситуации.

Однако при выборе исполнителя на роль надо четко определить и иметь в запасе способ стимуляции его творческой потенции.

Пейзаж человеческих лиц — именно так однажды определил Федерико Феллини свое видение исполнителей в будущем фильме.

Пейзаж перед битвой — перефразирую Анджея Вайду.

Выбор актера никогда не происходит вне ансамбля. Удачный актерский ансамбль в фильме — это расширение до предела или, что лучше, до беспредельности возможностей каждого отдельного участника ансамбля.

Хороший ансамбль работает как катализатор процесса.

Перспективно составленное партнерство всегда обогащает фильм даже непомысленным до съемок объемом содержания и чувственности.

Взаимно дополняющие друг друга партнеры как великолепная акустическая система, умеющая не только продуцировать, но и безукоризненно резонировать на малейший жест, тон, звук, смысловой шорох, мимолетный взгляд или самое тайное изменение психологической конфигурации, создадут голографический объем звучанию чувственной атмосферы фильма.

Вспомним наугад и вернемся, как в жизнь, в незабываемые миры, созданные актерскими ансамблями в фильмах “Дилижанс” Джона Форда, “Полет над гнездом кукушки” Милоша Формана, “Набережная туманов” Марселя Карне, “Рокко и его братья” Лукино Висконти, ну а я вспомню свою грешную, многострадальную “Белую птицу с черной отметиной” с великолепным человеческим пейзажем, населенным Богданом Ступкой, Иваном Миколайчуком, Василем Симчичем, Ларисой Кадочниковой, Леонидом Бакштаевым, Олегом Полствиным, Джеммой Фирсовой, Михаилом Ильенко, Юрием Миколайчуком, Натальей Наум и Александром Плотниковым и безымянными в фильме жителями сел Буковины.

Выбирая актера на роль, следует учитывать три главных момента:

— соответствие актерского амплуа (психофизические данные) написанной в сценарии роли;

— владение исполнителем профессиональным мастерством, достаточным для выполнения задач, определенных в этой роли сценарием;

— вписываемость исполнителя в актерский ансамбль (по внешним данным, школе, манере исполнения, характеру).

Кроме этих трех моментов есть еще один, на мой взгляд, более важный — способность исполнителя привнести в роль нечто большее, чем роль привносит в исполнителя.

При добыче железной руды (и не только железной) существует процесс обогащения руды. Системой технических приемов из поступившего на обогатительную фабрику конгломерата изымается пустая порода, улучшается качество рудной массы перед выплавкой металла.

Актер в оптимальном варианте — это обогатительная фабрика написанной драматургом роли.

Если актер остался на уровне написанного или, не дай Бог, не дотянул до написанного — вы проиграли в этой русской рулетке.

Выбор актера на роль, по определению Лассаля,— "это выбор самый непоправимый и, следовательно, самый серьезный".

Лассаль ошибся только в непоправимости этого выбора. Не меняют только лошадей на переправе, актеров меняют, даже закончив съемки.

Удовольствие дорогое, но иногда в этом единственное спасение проекта.

Кого спросить о том, как сделать выбор актера на роль?

Кого, как не Федерико Феллини...

Ф.Ф.: "*Что есть артист в конце концов? Артист — это медиум. В определенном смысле, он только ум, сеть, сотканная из нервов, тело, руки; изображение,*

подобие, видимость, предназначенная быть населенной неким родом мечты, фантазии, идеи, чувств, которые становятся характерами и ситуациями, рассказом, историей. Душа артиста — императив достижения цели через материализацию его истории посредством опыта и мастерства. Медиум-мастеровой”[55].

Выбирать следует так, как выбирают краснодеревщика для облицовки кабинета в любимом замке, так как выбирают кузнеца для сотворения клинка из дамасской стали или так как выбирают зубного техника для своего любимого переднего зуба — по золотым рукам выбирают, по мастерству, по таланту.

Дамиен Петигрю продолжает пытать Феллини.

Д.П.[56]:

— Я хотел бы поговорить, если можно, про отношения между режиссером и его актерами.

Ф.Ф.:

— Это как часть игры, которая существует между кукловодом и его куклами.

Это сотрудничество: куклы (puppets — марионетки) счастливы быть куклами, если кукловод хороший Мастер.

Я никогда не имел проблем с актерами, даже с наиболее темпераментными из них, просто потому, что я люблю актеров.

Я всегда любил их.

Я находил их замечательно симпатичными.

Я люблю их инфантильную сторону, их экстравертность, их капризы...

Психологически они приводят меня в восхищение.

Я могу быть очень требователен с моими актерами, но это не имеет ничего общего с тем, чего я хочу от них.

Я пытаюсь создать атмосферу доверия на съемочной площадке, а также я очень благорасположен к ним[57].

А вот иная позиция режиссера.

Молодой режиссер Олег Гойда со студии Довженко пригласил в свой первый фильм сразу десяток блестящих актеров с “Мосфильма” и объяснил это так:

13 0219188

"Что я сам стою без таких актеров? Ничего. А они сыграют и без меня. Фильм получится благодаря им. Получится фильм — я прославлюсь. Так что не морочьте мне голову с вашими молодыми, никому не известными талантами. Вот когда стану метром — буду снимать неизвестных гениев"[58].

52. **осколок стырили завистники гения:** ГНЕЗДОВЬЕ ГЕНИЕВ — СЪЕМОЧНАЯ ПЛОЩАДКА

Съемочная площадка у меня всегда ассоциировалась со стартовой площадкой космических кораблей в Бойконуре или на мысе Канаверал.

Съемочную площадку можно сравнить с мастерской художника или скульптора.

В мастерской все (или почти все) обустроено так, чтобы сподручней было совершать творческий акт: помещение изолировано от посторонних помех: непогоды, докучливых соседей; освещено в соответствии с требованием вида работы естественным или искусственным светом; материалы и инструменты в полной номенклатуре, необходимой для творческого процесса, подготовлены и расположены таким образом, что сами просятся в руку.

Съемочная площадка — это мастерская кинематографиста. Требования такие же, как в любой мастерской:

— основной инструмент — съемочная камера должна быть обеспечена максимальным удобством расположения и изменения своих положений в пространстве этой мастерской съемочной площадки;

— звукозаписывающие устройства должны обеспечить возможность фиксации как самых тонких звуковых нюансов, так и предельно громких звучаний;

— освещение должно обладать способностью воспроизведения всего мыслимого спектра световых эффектов и

обеспечить качественную передачу видимого мира на пленке;

— наконец, исполнители должны иметь возможность освоить пространство мизансценой с максимальной отдачей.

Ну, и, естественно, режиссер обязан контролировать визуально и на слух процесс съемки, если не непосредственно в собственном восприятии, то хотя бы через монитор.

Наиболее комфортную концепцию съемочной площадки обеспечивает студийный павильон, где все оптимально предусмотрено: звукоизолированное достаточно большое помещение оборудовано встроенными и переносными источниками освещения, съемочные камеры имеют для своей установки и перемещения отработанный столетием набор штативов и передвижных практикаблей, способных перемещать съемочную камеру по любой воображаемой траектории.

Звукосниматели обеспечивают качественную запись всего звукового спектра в любой точке мизансцены...

53. **осколок сорок шестой:** СКРИПКИ СЛЕВА!

Мой друг Вирко Балей — композитор и дирижер Лас-Вегасского симфонического оркестра, который написал блистательную музыку к моему фильму “Лебединое озеро. Зона”, рассказал мне музыкальный анекдот:

“*Приїжджає в Одесу на гастролі великий Маестро. Диригує геніально. Всі у захваті. Такого в Одесі ще не чули. Але кожного разу, перед тим як підвести диригентську паличку, Маестро виймає з кишені маленького пожмаканого папірця і уважно читає щось, що там написано. Після того Маестро створює чергове диво. Музиканти вирішують за будь-яку ціну прочитати те чаклунське заклинання, з допомогою якого створюються такі шедеври. Нарешті вони, напоївши Маестро шампанським після останнього гастрольного концерту, викрадають папірець з нагрудної фрачної кишені. На папірці надряпано лише два слова: “Скрипки зліва!*”

Далі я наводжу текст з іншого пожмаканого папірця, текст з паперової серветки з того самого бару в Сорренто, де ми з Андрієм Тарковським пили на шару "Джін Фіс" та "Кампарі", і я занотував, на жаль, лише кілька слів із наших безкінечних розмов.

Ось він, той текст:

Воображаемый монтаж — Экспликация.
Фантазийный праобраз фильма.
Каторжная подготовка съемки.
Праздник, который всегда без тебя —
мизансценирование.
Одухотворение праобраза в пространстве.
Светопреставление. Репетиция мук.
"С-КОД" КАДРА.
Полимсесты значений.
Съемка.
Шанс выжить есть только у мертвых.
Дубли счастья.
Фонограмма жизни.
Оцифровка свободы — Музыка.
Последний выбор.
Монтаж аттракционов.
Сборка.
Перезапись.
Печать эталонной копии.

Проте цього достатньо для справжнього режисера, як і тих слів з папірця Маестро: «Скрипки зліва».

54. **осколок тридцать восьмой:** ЗАПЕЧАТЛЕННОЕ "Я"

Мне, как вы уже, полагаю, заметили, нравится определение кинематографа Тарковским: "Запечатленное время", однако оно все же в плену сенсорного заколдованного круга,

в то время как кино, да и вообще искусство, — это прорыв за пределы этого круга, это выход за пределы чувственного сознания в трансцендентальную полноту бытия. Искусство (кино в том числе) — дверь в запредел, на пороге которой человечество нерешительно останавливается, и лишь художники, не ведая о том, что они смельчаки, шагают за этот порог...

Так рождается искусство.

Те, кто останавливаются на пороге и, повернувшись к зовущему мраку спиной, уверенно кроят мир по известному шаблону, те — ремесленники. Их любят, им поют славу, им платят сполна. Они внутри круга — потому они понятны до конца.

Время — всего лишь условие бытия в рамках сознания, в то время как память и воображение сбросили путы времени.

Аккорды памяти и воображения обнаруживает мое вневременное "Я".

Запечатленное "Я", пожалуй, будет более точным определением кинематографа.

Только что по телефону я сказал брату Михаилу, что я закончил самую бестолковую книгу изо всех, которые я смог создать. Он, в ответ на это, подарил мне афоризм, чтобы я использовал его в качестве эпиграфа.

Вот он:

Вопрос: — Вы всегда говорите правду?

Ответ: — Если нет другого выхода.

Видит Бог, у меня не было другого выхода.

55. осколок тридцать седьмой:

P.S.

Когда в середине июля 1996 года, только что оторвавшись от взлетной полосы аэропорта Д.Ф.К. в Нью-Йорке, рухнул в Атлантику "Боинг-747", направлявшийся в Париж, весь

мир наблюдал за поисками черного ящика в течение трех бесконечных недель в надежде узнать тайну случившегося.

Среди технических записей показаний приборов и неразберихи голосов членов экипажа неведомо как и откуда взявшийся на пленке бортового магнитофона черного ящика молодой голос бормотал складывающиеся, несомненно в этот момент, стихи:

....
без забот и спешных дел
я из юности взлетел...
Время лезло вон из кожи
так, что воздух затвердел.
Подо мной вода текла
из зеленого стекла,
из того, что выплавляют
только на колокола.
Светом медленным пронзало
черный ящик кинозала
так, что сердце замирало,
так, что жизни было мало,
свет, как колокол, гудел...
Вечность?
    месяц?
        год?
            неделя?
Свет покадрово твердел...
Вспыхивал в конце туннеля
кадр-оконце в запредел...
....
....
....
....

Если отыщут на дне океана последний осколок кино — его черный ящик — кинокамеру после его очередной гибели, там будет всего лишь три слова:

«Внимание! Мотор! Начали!»

Примітки

1. *Флоренский П.А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. — Прогресс.— М., 1993.— С. 56.
2. *Дю-Прель К.* Философия мистики.— Спб., 1895. — С. 96.
3. *Риман.*
4. Краткая философская энциклопедия.— Прогресс.— М., 1994.— С.125.
5. *Исаковский М.* Стихи о Сталине.
6. *Tyler Parker.* The Shadow of Aeroplane Climbs the Empaire State Building.— С. 104.
7. *Tyler Parker.* A World Theory of Film // Там само. — С.104 — 105.
8. *Вітгенштайн Людвіг.* Tractatus Logico-Philosophicus.— Основи.— К., 1995.— С.26.
9. Emotional Energetics. — Vistas.— 1995// Europian film academy.— E.V.— С. 6.
10. Projection 4. FF. Faber and Faber.— London; Boston, 1995.— С.308.
11. Там само.— С. 302.
12. *Валери Поль.* Об искусстве.— Искусство.— М.,1993.— С.86.
13. *Гоголь Н.В.* Повести.— Academia.— М., 1937.— С.457.
14. *Пави Патрис.* Словарь Театра.— Прогресс.— М., 1991.— С. 159.
15. *Фаворский В.А.* О композиции.— Искусство.— М., 1933.— С.1.
16. *Арнхейм Р.* Новые очерки по психологии искусства.— Прометей.— М., 1994.
17. *Пави Патрис.* Словарь Театра.— Прогресс.— М., 1991.— С. 159.
18. *Königsberg Ira.* The Complete FILM Dictionary.— 1987.
19. *Copeau A.* Le theatre populaire.— Appels Gallimard.— Paris, 1994.
20. *Шопенгауэр Артур.* Свобода воли и нравственность.— Республика.— М., 1992.
21. *Бах* И.С. Musical Offering "Ricercart A3".
22. *Borges.* Fiction.— С. 187 — 188.
23. *Аристотель.*
24. *McTaggart.* The Nature of Existence.— Vol.II, ch.33.
25. *McTaggart.* Modern Philosophy.— Allen Lane the Penguin.— Press, 1995.— С. 486 — 487.
26. *Eliade M.* Le myth de l'eternel retour: arshetypes et repetition.— С. 1949.
27. *Вендерс Вім.* Фільм "Небо над Берліном".
28. *Лосєв А.Ф.* Дайджест з "Музики як предмета логіки".
29. The complete Film Dictionary.— С. 379.
30. *Пруст Марсель.* По направлению к Свану.— Республика.— М., 1992.— С. 8 — 9.
31. *Казарян В.Г.* Относительно представления об обратном течении времени // Вопросы философии.— 1970.— № 33.
32. *Виннер Н.* Кибернетика, или управление и связь в животном и машине.— М., 1968.
33. *Св. Августин.* Блаженного Августина Епископа ипонийского.— Исповедь.— К., 1880.— С. 363 — 364.

34. *Руднев В.* Мифология реальности. — Гнозис.— М., 1996.— С. 10 — 14.
35. *Генон Рене.* Царство количества и знамения времени.— Беловодье.— М., 1994.— С. 29 — 30.
36. *Фуко Мишель.* Слова и вещи // Археология гуманитарных наук.— Academia.— Спб., 1994.— С. 128.
37. Там само.
38. Там само.
39. Там само.
40. *Делез Жиль.* Логика смысла.— Academia.— М., 1995.— С. 93.
41. Там само.
42. Там само. — С. 94.
43. *Eco Umberto.* Theory of Semiotics.— Indiana Univer.— Press, 1979.— С. 40, 43 — 44.
44. *Sobchack Vivian.* The Address of the Eye.— Princeton Univer.— Press, 1992.— С. 14.
45. Там само. — С. 173.
46. Projection 4. FF.— Faber and Faber.— London; Boston.— 1955.— С. 312.
47. Талантлив, популярен, скромен // Известия.—1995.— 22 декабря.
48. *Лосский Н.О.* Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция.— Республика.— М., 1955.— С. 15.
49. Там само. — С. 16.
50. *Валери Поль.* Об искусстве.— Искусство.— М., 1993.— С. 317.
51. Там само.
52. Там само.
53. Там само. — С. 319.
54. *Dusinberre Deke.* St. Georg in the Forest :The English Avant-Gard.— Summer, 1976.
55. Projections 4 FF.— Faber and Faber.— London; Boston, 1995.— С. 312.
56. *Borges.* Fiction. — С. 187 — 188.
57. *Валери Поль.* Об искусстве.— Искусство.— М., 1993. — С. 317.
58. Там само.

Частина четверта

"Між задумом та втіленням лежить прірва".
Оскар Немейєр

БІЛИМ ПО БІЛОМУ

алгоритм онтологічної прірви

"Містерія абсолютної творчості є створення абсолютно нового, ніколи не булого. Між творцем і створеним ним світом розверзається онтологічна прірва. Творення є абсолютно вільним актом, не викликаним ніякою необхідністю, окрім волі творця".

Микола Онуфрійович Лоський (1870 — 1965)

Алгоритм кінорежисури

процедури
та порядок дій
по освоєнню онтологічної прірви, тобто — кінозйомка
або по-простому:
KNOW HOW MAKE MOVIE

ОСЯЯННЯ

(Перший із можливих варіантів початку)

Осяяння

Процедура передчуття твору.
Запліднення ідеї наміром.

Процедура вміщує усвідомлення осяяння та вольовий акт утримання моменту осяяння в свідомості.

Визначення мети

Формування намірів творчого акту.
Окреслення пульсуючих параметрів цілі творчого акту.

Процедура вміщує: уявлення мети (цілі) в матеріалі втілення з визначених естетичних, творчо-виконавських, економічних, виробничих параметрів, які приведуть до кінцевого результату.
Інструментарій: фантазія, уява, аналіз, інтуїція.

ПРОДУКТ: Уявно сформована мета та засоби її досягнення.

ОСЯЯННЯ 2

(Другий із можливих варіантів початку)

Формування достатньої вихідної ситуації

1. Визначення виконавця на роль режисера.

Достатнім обгрунтуванням вибору може бути наявність комбінації якостей особистості: обдарованість, професійні навички та теоретичні знання з професії кінорежисури, енергія, воля, працездатність.

2. Формулювання задуму проекту (виходячи з уявленої мети) у вигляді синопсису, лібрето або сюжету.

3. Розраховування розмірів бюджету проекту.

ПРОДУКТ: наявність фахівця, здатного оптимально реалізувати проект у його концептуальних, естетичних, виробничих та ринкових вимірах.

Розробка концепції естетичної, ідеологічної та економічної рентабельності проекту

Визначення адресатів проекту — вивчення ринку попиту.

Врахування глядацького попиту на певний жанр, оригінальність та традиційність сюжету з орієнтації на естетичні уподобання певних кіл глядацької аудиторії.

Знаходження сюжетних, виконавських, естетичних принад для підвищення глядацького попиту.

Забезпечення участі у проекті акторів з високим глядацьким рейтингом.

Розробка рекламної концепції.

Розробка фестивальної програми як опанування додатковими секторами кіноринку.

Розробка моделі роботи в телевізійному просторі.

Концепція виходу на відеоринок.

ПРОДУКТ: бізнес-план проекту.

УЯВНА СТАДІЯ ВТІЛЕННЯ

Створення сценарію

Написання або замовлення сценарію за переднім задумом, лібрето чи сюжету кінодраматургові або (другий варіант початку) залучення до роботи вже готового сценарного матеріалу, що відповідає задуму.

Придбання сценарію.

Доведення сценарію до виробничих кондицій згідно з вимогами концепції, жанрової орієнтації та бізнес-плану.

Припасування сценарію до творчих індивідуальностей головних акторів-виконавців.

Приведення сценарного матеріалу у відповідність до бюджету та запланованого формату фільму (за довжиною, видом звукозапису, типом зображення — кольоровий чи чорно-білий варіанти, за спеціальними ефектами та спеціальними видами зйомок — комп'ютерна графіка тощо).

Експертна оцінка рентабельності готового до виробництва

сценарію за реальністю витратної частини, за забезпеченням ролевого матеріалу потенційними виконавцями, за можливістю реалізації розкладу зйомок, за можливостями адекватної реалізації завдань сценарію виконавським персоналом.

Корекція сценарію відповідно до висновків експертної оцінки.

ПРОДУКТ: готовий до запуску у виробництво кіносценарій.

Запуск проекту

Угода на виробництво фільму між продюсером, студією та режисером-постановником.

Угоди з дистриб'юторами, пресою та рекламою.

ПРОДУКТ: контракти та угоди на виробництво з усіма подільниками.

Форматування проекту реалізації фільму

Комплектування основної творчої групи:

Виконавчий Продюсер,

Другий Режисер (Асистент),

Оператор,

Художник,

Звукооператор (Звукорежисер).

ПРОДУКТ: збалансована за творчими ознаками та рівнем професіоналізму основна знімальна група, яка спроможна реалізувати проект в оптимальному режимі.

Завдання на розробку режисерського сценарію

Аналіз кіносценарію разом з оператором та художником з позиції вироблення зображального рішення фільму.

Аналіз кіносценарію разом із звукорежисером (звукооператором) та композитором з позиції вироблення звукового рішення фільму.

Форматування завдання для творчо-виробничої роботи оператору, художнику, звукорежисеру з урахуванням творчої цілі проекту.

Створення єдиної творчої концепції рішення фільму.

ПРОДУКТ: режисерська (постановочна), зображальна та музична експлікації фільму.

Вибір та комплектація знімальної групи

Вибір персоналу знімальної групи, підготовка контрактів з визначенням термінів роботи для майбутньої знімальної групи згідно з календарно-постановочним планом:

режисерська група — асистенти режисера, помічник режисера;

операторська група — другий оператор, камерамен, асистенти оператора, бригадир освітлювачів, механік знімальної техніки, кранівник, механік знімального транспорту, ліхтвагенщик, ... +;

група художника — декоратор, реквізитор, маляр, робітник знімального майданчика,

— художник по костюмах, костюмер,

— гример, ... +;

адміністративна група — адміністратори, бухгалтер, касир.

ПРОДУКТ: контракти, угоди з розкладом зайнятості відповідних працівників на підготовчий, знімальний та післязнімальний періоди.

Режисерський сценарій

Розробка режисерського сценарію разом з основною творчою групою:

— темпоритмічне рішення майбутнього фільму;

— поепізодна сегментація сценарію;

— покадрова розбивка епізодів;

— визначення ритму та довжини (тривалості) кожного окремого кадру в секундах та метрах (футах);

— розробка, словесний та графічний запис мізансцен кожного окремого кадру, тобто розкадровка з визначенням крупності (*плану* зйомки), точок зйомки, кутів зору та ракурсів, а також траєкторії рухів камери в мізансцені;

— рішення способу звуковідтворення (синхронна зйомка або німа з подальшим озвученням) кожного кадру;

— визначення точок зйомки, вибір кутів зору та ракурсів, розробка динаміки рухів камери по кожному окремому кадру;

— визначення текстів (за ролями) по кожному кадру;

— визначення по кожному кадру всіх допоміжних матеріалів та устаткувань для засобів, потрібних для реалізації кадру;

— визначення спеціальних виконавців для створення спеціальних ефектів, передбачених кадром;

— покадрова розробка техніки безпеки для забезпечення зйомок відповідно до норм безпеки для життя та здоров'я учасників знімального процесу, чинного законодавства та норм моралі.

ПРОДУКТ: режисерський сценарій фільму.

Постановочний проект

Виготовлення достатнього тиражу режисерського сценарію.

Розробка постановочного проекту на основі режисерського сценарію.

Створення календарно-постановочного плану з урахуванням зайнятості акторів — виконавців головних ролей, відстані та транспортного зв'язку з запланованими місцями натурних та павільйонних зйомок, кліматичних умов та умов природного освітлення натурних зйомок (пора року, режимні та нічні зйомки), термінів будівництва декорацій та виготовлення необхідних спеціальних приладів для проведення зйомок, а також з урахуванням загальнодіючого календаря святкових та вихідних днів, що припадають на час та місце зйомок.

Створення ескізів натурних об'єктів та декорацій.

Креслення і планування декорацій та добудов для натурних зйомок.

Розробка, виготовлення, придбання або оренда ігрового реквізиту (в тому числі — витратного).

Знаходження, виготовлення, придбання або оренда та технічна підготовка ігрового транспорту.

Ескізи ігрових костюмів.

Виготовлення ігрових костюмів.

Створення музичної партитури.

Виготовлення, придбання або оренда ігрових костюмів для кож-ного виконавця окремо. Доведення костюмів (офактурення).

Розробка й виготовлення гримів та пастижерського оздоблення (перук, накладок, шиньйонів, вусів, борід тощо) для виконавців усіх ролей згідно з режисерським сценарієм.

Визначення й планування оренди, необхідної для забезпечення всіх видів зйомок знімальною апаратурою та допоміжною технікою згідно з календарним планом і розкладом зйомок.

Знаходження натурних об'єктів для зйомок фільму поепізодно та для кожного окремого кадру згідно з режисерською розробкою.

Покадрове визначення зайнятості головних ролевих персонажів, другорядних ролевих персонажів, епізодичних персонажів, груповки та учасників масових сцен;

Покадрове визначення в сценарії персонажів, що потребують послуг дублерів, каскадерів та виконавців зі спеціальною підготовкою та специфічними фізичними даними;

Визначення кадрів, що потребують спеціальних видів зйомок, та кадрів з підвищеною небезпекою для життя й здоров'я виконавців та знімальної групи (формулювання технічного завдання для проведення зйомок визначених кадрів);

Зведення ролевих розкладів у відповідність із виробничими, профспілковими, транспортними умовами та національним (відповідно до місця проведення зйомок) календарем свят та неробочих днів.

Створення зведеного календарно постановочного плану зйомок фільму.

Підготовка партитури до запису музики.

Розробка технічного завдання на проведення зйомок кадрів із спеціальними ефектами та кадрів підвищеної небезпеки, підготовка заходів, спеціального персоналу та технічного забезпечення для проведення зйомок означених вище кадрів.

Розробка заходів техніки безпеки для знімального періоду.

ПРОДУКТ: синхронізований пакет документів:

копії затвердженого до зйомок режисерського сценарію для кожного учасника проекту — як основний робочий документ;

календарно-постановочний план;

генеральний кошторис витрат;

контракти з акторами;

контракти зі спеціалістами, що будуть залучені до кіновиробництва;

фотоакти вибору місць натурних зйомок;

ескізи та креслення декорацій і декораційних побудов для натурних зйомок, а також графік їхньої реалізації відповідно до календарного плану;

музична партитура;

ескізи костюмів та графік готовності відповідно до календарного плану;

грим та пастиж;

креслення та документація для виготовлення технічних приладів для здійснення спеціальних зйомок відповідно до календарного плану;

контракти з дублерами та каскадерами;

контракти з фахівцями з техніки безпеки на підставі розробленого пакета документів по забезпеченню безпеки зйомок.

ІГРОВА СТАДІЯ ВТІЛЕННЯ

Запис музики

Оренда оркестру та студії звукозапису. Репетиції з оркестром та запис музики відповідно до тривалості сцен, визначеної в режисерському сценарії. (Можливий варіант запису музики в монтажному періоді під змонтовані фрагменти фільму.)

ПРОДУКТ: магнітний запис музичних номерів у відповідному до проекту форматі (моно, Долбі, цифровий запис тощо), а також виготовлення копій для зйомок музичних фрагментів “під фонограму”.

Вибір натури

(місць натурних зйомок)

Виділення часу в підготовчому періоді для поїздок для вибору та уточнення майбутніх об’єктів для зйомок на натурі (разом з оператором, художником, фотографом та асистентом режисера). Ознайомлення з потенційними об’єктами майбутніх зйомок та вибір

натури згідно з режисерським сценарієм, постановочним завданням та виробничою рентабельністю.

ПРОДУКТ: затверджені (покадрово) місця зйомок на пленері, екстер'єрні та інтер'єрні об'єкти, забезпечені дозволом на зйомку в обумовлені календарно-постановочним планом строки. Проекти та кошториси адаптації об'єктів для потреб зйомок (добудова, домакетування, фактура, електрифікація, під'їзди тощо). Концепції освітлення. Концепція знімального транспорту (автокрани, візки, крани на рейках, стедіками, підвісні дороги тощо).

Декорації

Аналіз режисерського сценарію разом з оператором та художником з погляду на середовище, де має відбуватися дія кожного окремого кадру. Визначення неусувних причин, що притаманні об'єктам, які неможливо зняти в природних натурних об'єктах або в існуючих інтер'єрах, і через це потребують побудови відповідних декорацій. Пошук рішення декораційних побудов, виходячи із завдань режисерського сценарію. Контроль проектів декораційних побудов з погляду техніки безпеки.

ПРОДУКТ: ескізи декорацій, планування, розраховані покадрово відповідно до точок зйомок та кутів знімальної оптики; креслення для побудови декорацій в студійних павільйонах або спеціальних об'єктах (басейни, рухомі конструкції тощо), схеми освітлення. Концепція здійснення зйомок операторськими технічними засобами.

Акторський ансамбль

Попереднє визначення кола можливих претендентів на виконання ролей у фільмі.

Узгодження взаємних можливостей як з боку претендентів, так і з боку постановочного проекту щодо розкладу зйомок, щодо гонорарів, зведення партнерів та щодо сценарного матеріалу.

Ознайомлення з кіносценарієм претендентів на виконання ролей у майбутньому фільмі.

Визначення реальних кандидатів на ролі.

Зустрічі з кандидатами, обговорення трактування ролі, проби з текстом ролі, пошук зовнішності (грим, акторські пристосування), проби перед кінокамерою.

Тренаж на спеціальні навички та вміння, потрібні виконавцю ролі в конкретних кадрах (керування автотранспортом, мотоциклом, велосипедом, вітрильником тощо... бокс, карате... професійні навички тощо...).

ПРОДУКТ: укомплектований та підтверджений контрактами акторський ансамбль відповідно до вимог постановочного проекту.

Бюджет

Аналіз проекту за вартістю разом з продюсером, економістами, бухгалтером та юристом.

Вартісна оцінка всіх позицій режисерського сценарію, послуг та витратних матеріалів, необхідних для його реалізації, а також усіх видів діяльності, пов'язаних із виробництвом та дистриб'юцією проекту.

ПРОДУКТ: затверджений бюджет проекту.

Знімальний майданчик

Розробка концепції знімального майданчика, виходячи з мети проекту, засобів її реалізації, визначених у режисерському сценарії, та фінансових можливостей проекту.

Процесуальне забезпечення підготовки до зйомок на знімальному майданчику — зв'язок, транспорт.

Структурна розбудова знімального майданчика: робоча зона, зона підготовки зйомок, обслуговуюча зона, контрольна зона, зона відпочинку — побутовий сектор, паркінг транспорту, система охорони.

Обслуговуюча зона — робочі місця за фахом (грим, костюм, реквізит, документація, зброя та піротехніка), операторський цех: знімальна, освітлювальна техніка, контрольно-експозиційне обладнання, операторський транспорт, звукозаписуюча техніка, відеоконтрольна техніка, побутовий сектор.

Інструментальне забезпечення процесу кінозйомки.

Кадрова розбудова знімального майданчика: створення системи управління знімальним майданчиком, тобто знімальною групою (крю, екіпою): двоглава піраміда підпорядкування на чолі з режисером та директором (виконавчим продюсером).

Другий рівень — координаційний: начальник штабу, або другий режисер (перший асистент режисера) — оператор-постановник (Director of Photography) — звукооператор (або звукорежисер) — художник-постановник.

Наступний рівень — виконавчий (підпорядкування другому режисеру): асистенти режисера по акторах, по документації знімального майданчика ("хлопушка", скриптгерл), костюмери, гримери, реквізитори, піротехніки, дублери, тренери або інструктори з різних дисциплін.

Той же рівень — виконавчий (підпорядкування головному оператору) — асистенти оператора по експонометрії (або другий оператор), камерамен, асистент по плівках, асистент по знімальному майданчику, бригадир освітлювачів, електротехнік, механік знімальної апаратури, механік знімального транспорту (візки, рейки, тросові підвіски, крани тощо), оператор "стедікаму", водії спецтранспорту (ліхтвагени, камерваген, спецкрани, допоміжна техніка — дощувальна установка тощо), окрема група спеціальних зйомок

(оператор, художник, спеціаліст трюкмашини, макетники, маніпулятори, дублери тощо), освітлювачі, піротехніки по ефектах природних станів (туман, задимлення, смог тощо...)

Той же рівень — виконавчий (підпорядкування художнику-постановнику) — декоратори, маляри, черговий постановник (універсальний робітник на знімальному майданчику), виконавці унікальних видів робіт по кадру (по замовленню), скажімо — пожежники для обробки декорації піною, що імітує сніг.

Контрольний рівень: інспектор техніки безпеки знімального майданчика, охорона.

ПРОДУКТ: добре структурований і готовий до роботи в будь-яких умовах, передбачених постановочним проектом, знімальний майданчик.

Замовлення зйомки

Вибірка з режисерського сценарію та постановочного проекту згідно з календарно-постановочним планом групи кадрів, що підлягають зйомці у призначений день.

Замовлення через виконавчого продюсера виробничим структурам кіностудії та іншим фізичним та юридичним особам, що вже перебувають у договірних стосунках зі студією, всього необхідного для реалізації визначених кадрів кінозйомкою.

ПРОДУКТ: Документально оформлене та підтверджене студією замовлення на відформатовану відповідно до запланованих до зйомки кадрів конфігурацією знімального майданчика плюс виклик на зйомку всіх необхідних за графіком зйомки згідно з календарно-постановочним планом виконавців і груповки та масовки, а також допоміжного персоналу та фахівців, що не входять до штатного складу знімальної групи та даної конфігурації знімального майданчика, але передбачені постановочним проектом.

Освоєння

Пошук оптимального втілення в реальних умовах натурного об'єкта або павільйонної побудови розробки режисерського сценарію.

ПРОДУКТ: Втілена та зафіксована у розкадровці та пам'яті членів знімальної групи мізансцена як реалізація завдання режисерського сценарію, реальних можливостей об'єкта і готовності та потенції виконавців.

КІНОЗЙОМКА

Зйомка

Зйомка складається з трьох послідовних процедур:

1. ***Виготовлення кадру*** за всіма позиціями з урахуванням наслідків освоєння об'єкта — як щодо удосконалення якостей місця дії, освітлення, рухів камери, гриму, костюмів, усіх видів реквізиту, ну і, безперечно, максималізації акторської готовності щодо тексту та пластики ролі.

Ці процедури забирають близько 90% часу робочого знімального дня.

2. ***Репетиції кадру*** в мізансцені, в умовах, максимально наближених до зйомки. Зміст репетиції в максималізації всіх складових зусиль по створенню кадру на момент зйомки.

На репетиції витрачається близько 10% часу робочого дня;

3. ***Зйомка***, або фіксація мізансцени на плівку.

Не більше того, що лишилось від 90% + 10% часу робочого дня, або 0 цілих та 0 десятих.

ПРОДУКТ: Приховане зображення відзнятої на плівку мізансцени та синхронний запис її звукової складової.

Обробка відзнятого матеріалу

Лабораторна обробка відзнятого матеріалу

ПРОДУКТ: Готові для перегляду та монтажу позитивні варіанти знятого матеріалу, а також магнітний запис (синхронний та несинхронний) відзнятих сцен.

МОНТАЖ

Відбір матеріалу

Процедура містить у собі перегляд на екрані всього відзнятого матеріалу, аналіз і оцінку з орієнтацією на сценарне завдання та мету фільму, а також вибір необхідних для подальшої роботи дублів, фрагментів чи прийняття рішення про перезйомку.

ПРОДУКТ: Готові до монтажу фрагменти відзнятого матеріалу, синхронізовані зі звуком.

Чорновий монтаж

Процедура є збіркою відібраних дублів та фрагментів знятого матеріалу відповідно до режисерської розробки сценарію.

ПРОДУКТ: перший (грубий) варіант зборки (монтажу) сцен, епізодів або цілого фільму.

Озвучення

Павільйонний запис синхронних текстів основних виконавців (там, де відсутні синхронні записи), запис реплік масових сцен, запис синхронних (там, де вони відсутні) шумів та фонових звуків. ПРОДУКТ: Повний комплект усієї звукової партитури фільму, крім тієї частини, що зроблена синхронно під час зйомки.

Зведення на одну плівку

Процедура носить назву першого запису й містить у собі створення зведеного на одну магнітну стрічку всього звукового простору фільму: музики, синхронних та несинхронних реплік, шумів, звукових ефектів, а також кореляція їх за частотними характеристиками, гучністю, тембрами тощо.

ПРОДУКТ: єдина магнітна плівка з синхронним до змонтованого зображення записом звукомузичної партитури фільму.

Чистовий монтаж

Остаточне знаходження конфігурації фільму, кореляція всіх відносин зорового та звукового просторів фільму.

ПРОДУКТ: перша збірка оптимального варіанта фільму.

Перезапис

Остаточна кореляція під час перезапису всіх змістових, сюжетних, структурних та композиційних відносин звукового й зорового матеріалу фільму. Створення єдиного простору кінообразу.

ПРОДУКТ: еталонний звукоряд фільму, зведений на одній магнітній плівці.

Друк еталонної копії

Остаточна кореляція зображального простору фільму з метою виявлення максимальної якості зображення та звуку.

ПРОДУКТ: остаточний еталонний варіант фільму.

ФІЛЬМ

Показ
(Проекція)

Демонстрація на екрані готового фільму.

ПРОДУКТ: досягнення мети через створення художнього образу в підсвідомості глядача.

ПОБІЧНИЙ ПРОДУКТ: "Золота пальмова гілка", "Золотий Ведмідь", "Золотий Лев", "Оскар", Лимон тощо...

Вийшло занудно і задовго.

Це, звичайно, гріх, але не смертний.

Хоча Чехов і свідчив, що стислість — сестра таланту, не вірте йому...

У таланту немає сестер і братів...

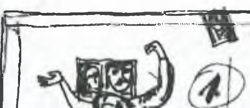
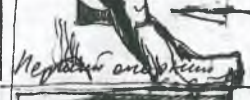
Навіть батьків... нема...

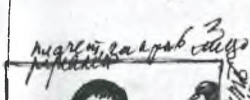
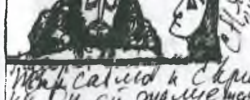
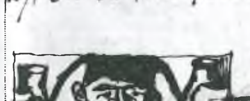
Талант — круглий сирота.

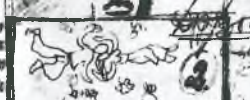
ПАУЗА

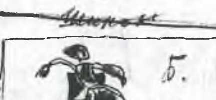
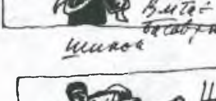
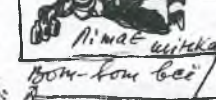
THE END

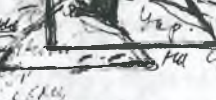
(як у кіно)

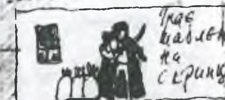
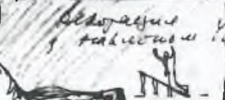





Он ей жалуется.




П.

Б.


Ш.
Літає шинкарка
Вот-вот всё


на сокиру.


Грає шаблем на скрипку


Наукове видання

ІЛЛЄНКО Юрій Герасимович

ПАРАДИГМА КІНО

Українською і російською мовами

Завідуюча редакцією *Марія Максименко*
Редактори *Юрій Іллєнко та Юрій Григор'єв*
Художні редактори *Юрій Іллєнко та Аркадій Косяк*
Коректори *Юрій Іллєнко та Оксана Дітель*
Комп'ютерний набір *Юрій Іллєнко*
Комп'ютерна верстка *Юрій Іллєнко та Андрій Афонін*

В оформленні книги використано розкадровки фільму Юрія Іллєнка "Вечір на Івана Купала"

Підписано до друку 16.08.99. Формат 84х108/32.
Папір офсетний № 1. Друк офсетний. Умов. друк. арк. 21,84.
Обл.-вид. арк. 20,40. Тираж 2000. Зам. № 0219188

Видавництво гуманітарної літератури "Абрис".
01001, Київ-1, Трьохсвятительська, 4.

Віддруковано з оригінал-макета ВГЛ "Абрис"
на Комбінаті друку видавництва "Преса України".
03047, Київ-47, проспект Перемоги, 50.

Кадр № 87

Петро намагається затулити
собою свою хату, та зупиняє
у вікнах збочений світ.
Червоні перемазані руки по
шибках — Бачимо... Кричить. За
три секунди з'явились численні
руки та обличчя у шибках...

“Першопрочитання цього твору приголомшує, повторний аналіз тексту переконує, що перед нами унікальне явище словотворчості, побудоване на всеосяжному знанні про кінематограф... Іллєнко володіє камерою, як воїн Чингісхана своїм конем. Отож прийшов у кінематограф як Всевидюще Око. Бачить багато і стільки, аж до переситу. Чи не забагато для однієї людини?”

Іван Драч, поет

“Сказати, що книга Іллєнка “Парадигма кіно” лише про кіно, — це все одно, що сказати, ніби роман Мелвілла “Мобі Дік” про полювання на китів. Сторінки цієї, такою ж мірою розважальної як і мудрої, книги є монтажем-зіткненням дивовижних ідей у співвідношеннях, що досі здавалися неможливими. “Парадигма кіно” змушує і надає наснаги читачеві переосмислити самий процес читання в нове багатовимірне явище. Так, любі мої, це про кіно, але кіно вміщено в неочікуваний контекст, що виправдовує статус кіно як, можливо, найважливішого з мистецтв. Браво, Іллєнко!”

Вірко Балей (США), композитор і диригент

“Це не пригодницький роман і не підручник, не мемуари і не анекдоти про кіно — це все разом, та ще й буквар для кіно-академіків“. **Лесь Сердюк, Народний артист України, академік АМУ**

“Парадигма кіно” — це Фільм Фільмів у форматі Книги, це Біблія Кіно, текст, що ніби існував завжди, всі сто років кіно і ще сто по сто до того. Коли б я на власні очі не бачила, як Іллєнко створював текст, я б вирішила — автор був лише археологом, що все життя старанно викопував із культурного шару тисячоліть зотлілі сторінки-кадри, і, не дихаючи на них, складав, монтував їх за власною інтуїцією, сам не розуміючи до кінця того послання з майбутнього...”

Людмила Єфіменко, актриса, кінодраматург, кінорежисер

“...Коли світ втрачає параметри сцени, роль смислу виконує мистецтво. “Парадигма кіно” Юрія Іллєнка — це смислотворча суть Всесвіту, вміщена в кінокадр”.

Ганна Чміль, кандидат філософських наук

“...Так, це зовсім новий вид тексту, коли жага і спрага до зйомок приреченого на кіно автора і без усяких технічних пристроїв розривають усі оточуючі обставини, створюють гіпнотично-голограмне видовище — дивадло — Диво, щось інше за текст, більше, ніж текст... У тому режисерському вибухотворенні з’являється — здобуто — новий вид мистецтва...”

Ада Рибачук, скульптор, архітектор, художник

"Автор — оператор-постановник великого українського фільму "Тіні забутих предків" і режисер-постановник так само великого фільму "Криниця для спраглих". Теоретизування практика такого класу було б цікавим, якби навіть не вдалося. Тут воно не просто вдалося: Юрій Іллєнко до постулатів, що їх фахове кінознавство досягло шляхом незрідка нудного абстрагування, йде ходою художницькою, визивно артистичною — за стилем, за підкреслено прагматичною аналітикою-морфологією, ба, навіть за гумористичною інтонацією.

По суті, це перший український підручник з кінорежисури, жанрово ще поєднаний з кінознавчим трактатом, якщо пригадати вираз великого француза Андре Базена, про "Онтологію кіно".

Отож, студентів київського факультету кіномистецтва (до речі, найдавнішого в Європі — він існує з гетьманської осені 1918-го) можна привітати з появою цього незвичайного кінокурсу, унікального за своєю генезою та способом авторського мислення — у контексті всього світового кінознавства".

Вадим Скуратівський, доктор мистецтвознавства.—
Дух і Літера. № 1-2, 1997.—С.412.